MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 7

DIN SUMAR

7/2018

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DIANA ROTARU

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (II)
(1908-2018)

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (VII)

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI
MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DIANA ROTARU **3**

CREAŢII

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ
VALENTIN TIMARU – *LITURGHIA PENTRU COR MIXT, CLOPOTE ŞI PERCUŢIE* **20**

ISTORIOGRAFIE

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (II) **28**

STUDII

VASILE VASILE
DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE - DE LA PRACTICA FOLCLORICĂ LA IMN NAȚIONAL -
IMN AL IDENTITĂȚII ȘI UNITĂȚII ROMÂNEȘTI (I) **59**

RECENZII

NICOLAE BRÂNDUȘ
CARTE DE CĂPĂTÂI **78**

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (VII) **85**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH DIANA ROTARU **3**

CREATIONS

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ
VALENTIN TIMARU – *MASS FOR MIXED CHOIR, BELLS AND PERCUSSION* **20**

HISTORIOGRAPHY

CRISTINA ȘUTEU
THE *MUZICA* MAGAZINE AT ITS ANNIVERSARY (1908-2018) (II) **28**

STUDIES

VASILE VASILE
"DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE" ["WAKE UP, ROMANIANS!"] – FROM FOLK SONG TO NATIONAL ANTHEM, A HYMN TO ROMANIAN IDENTITY AND UNITY (I) **59**

REVIEWS

NICOLAE BRÂNDUȘ
A PARAMOUNT BOOK **78**

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (VII) **85**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Diana Rotaru

Andra Apostu

Un compozitor care face parte din generația actuală a celor înzestrați și apreciați pe măsură. Transmis genetic pe linie maternă de la compozitoarea Doina Rotaru, talentul creator al Dianei și-a găsit locul său și propriile sale „cuvinte”. „Imaginea compozitorului-burete, sau compozitorul-himeră, “peticit” din tot ceea ce trece prin sufletul său şi lasă un impact, îmi este cea mai apropiată...” spune compozitoarea.

Foto: Lavinia Pollak

Este preocupată de o afirmare sinceră a ideilor sale creatoare și crede în puterea onestității artistice, în originalitatea personală nu în cea a inovației cu orice preț. Deși ar fi putut rămâne în străinătate de nenumărate ori, așa cum e tendința actuală, Diana Rotaru a preferat pianul bunicii în defavoarea unui alt context social și cultural de peste hotare, poate mai prietenos cu artiștii contemporani.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Dragă Diana, povestește-ne puțin despre tine, despre începuturile tale muzicale. Cum ai descoperit atracția pentru compoziție printre game, studii și repertorii `clasice` pentru pian?

D.R.: Provin, pe linie feminină, dintr-o familie de muzicieni. Bunica a făcut canto, avea o voce foarte frumoasă, dar, aşa cum se întâmpla pe atunci, s-a căsătorit cu un ofițer chipeş care nu i-a mai permis să se ocupe de cariera personală, şi a renunțat la facultate. Mama este, bineînțeles, compozitoarea Doina Rotaru, al cărei inginer chipeş nu i-a cerut nimic de felul acesta. Aşa că am luat contactul cu muzica încă de foarte mică, pe la 4 ani cântam la pian şi făceam şi mici compoziții; țin minte că primul meu opus s-a numit „Luna”. Țin minte şi că cel mai mult mă atrăgeau piesele mai „altfel”, modale, disonante, şui, probabil acolo a fost sădit primul sâmbure în destinul meu. Față de mama nutream o admirație foarte mare, mai ales că meseria îi permitea, în acele vremuri odioase, să călătorească – spre exemplu la celebrul festival de la Darmstadt. În liceu mi-am suflecat mânecile într-o zi şi i-am ascultat toată muzica, tot ce avea pe casete, mi-a plăcut la nebunie şi gata, a intrat microbul în mine. Am avut şi imensa şansă ca marele flautist Ionuț Ștefănescu, practic naşul meu într-ale compoziției, să îmi cânte o lucrare în primă audiție la Muzeul Enescu. Țin minte şi acum senzația de panică imensă dublată de emoție şi fericire. Aşa că în momentul când a trebuit să aleg la ce dau la Conservator, îmi era deja foarte clar ce vreau să fac. Până atunci fusesem pianistă şi trebuie neapărat să le menționez pe două profesoare care au contribuit imens la educația mea muzicală şi la bucuria pentru sunet: Ileana Busuioc, cu care am studiat în liceu şi Steluța Radu, care m-a preluat în facultate. Doi oameni şi doi dascăli incredibil de frumoşi şi de talentați.

A.A.: Și, ca la orice început, ai nevoie de repere, de puncte de sprijin, foarte importante pentru un tânăr compozitor. Care au fost acestea pentru tine?

D.R.: Primul profesor de compoziție a fost de fapt mama, care m-a încurajat să iau creionul în mână şi, împotriva voinței mele (eram foarte încăpățânată în dorința mea de a mă

https://biblioteca-digitala.ro

distanța de ea şi de muzica ei, lucru care acum mi se pare o copilărie) mi-a injectat nişte lecții esențiale: bunăoară, necesitatea de a-ți „desena”, de multe ori chiar la propriu, muzica, de a doza jocul cu registrele şi cu densitățile; dragostea pentru frumusețea şi stranietatea timbrală, care în creația ei există cu prisosință. La facultate am studiat cu Maestrul, sau Maître, cum îi mai spuneam între noi, ultimii săi trei studenți. Pentru mine întâlnirea cu Ștefan Niculescu este poate cea mai importantă din punctul de vedere al compoziției şi sunt incredibil de mândră, dar şi de tristă, că am făcut parte din ultima generație care a studiat cu dumnealui. Mai avea foarte de multe de oferit, era un om care duduia de inteligență şi carismă, un Leu solar şi frumos, născut pentru a fi profesor. De acolo am preluat tot aşa, nişte pastile formidabile, pentru că Maître era destul de scump la vorbă. Dar când îți spunea ceva, ți se întipărea direct în tine, în suflet, îți punea instantaneu creierul pe moațe şi îți desluşea exact ce şi cum trebuie să faci, cu lucrarea respectivă sau cu viitoarele. Și asta fără să îți modifice el nimic în partitură, te lăsa pe tine să cauți. Acribia şi dragostea pentru structură de la dumnealui am învățat-o. Era şi un om de o decență şi o modestie greu de imaginat, deşi în mod clar conştient de propria valoare – şi ce valoare! – şi mândru de creația sa. Ne rugam la fiecare oră de el să ne arate lucrările sale şi refuza, cred că o singură dată l-am păcălit. În schimb analizam ore în şir capodopere ale secolului XX şi nu numai. Avea o afinitate deosebită pentru Ligeti, cu care a fost şi prieten. Și pentru Xenakis, cu a cărui muzică pisicile Maestrului nu erau deloc prietene. În paralel, cursul de compoziție de la facultate, care se face cu întreaga grupă de studenți, îl ținea Dan Dediu, fost student al Maestrului, cu care are foarte multe în comun: mintea brici, bagajul cultural imens, rafinamentul structural, în macro şi micro, carisma fantastică, darul pedagogic incontestabil, umorul hâtru. Tot ce am făcut cu domnul Dediu mi-a folosit incredibil de mult, nu numai compoziția, dar şi analizele, cursul de melodică, cursul de estetică. Îl pândeam pe holuri şi îi aratam piesele, îmi plăcea foarte mult că nu avea filtru, spunea exact ce credea, chiar dacă tăia în carne vie, fireşte, cu drag şi umor, şi punea degetul

https://biblioteca-digitala.ro

fix pe rană: aici e prea lung, aici e prea puțin, asta trebuie dezvoltată, asta nu merge. Mestecai îndelung sfaturile, îți "cântai în cap" lucrarea respectivă şi întotdeauna se dovedea că avea dreptate. O intuiție şi eficiență excepțională cu care dădea diagnostice întotdeauna corecte. Ce are domnul Dediu în muzica sa diferit de profesorul său este un simț al umorului absurd, acea bizarerie ludică pe care cred că o continuă, într-o manieră originală, de la Aurel Stroe. Pentru mine aceşti patru compozitori reprezintă de fapt cele patru modele, cele patru puncte cardinale din muzica românească: pe de o parte, cele două limbaje omogene şi foarte originale, Doina Rotaru şi senzualitatea, frumusețea dureroasă la nivelul tuturor parametrilor (timbru, sintaxă, melodie, armonie); Ștefan Niculescu şi frumusețea geometrică, austeră, de "catedrală sonoră" cu broderii bizantine. Pe de cealaltă parte, eterogenii: Dan Dediu prin visceralitate, umor şi energie, Aurel Stroe prin bizareria timbrală şi structurală. După mine, Stroe era un compozitor spontan, al instinctelor pe care le traducea extrem de meticulos şi ştiințific în concepte, dar eu cred că de fapt era vorba despre talent în stare pură.

A.A.: Vorbeai într-un material publicat acum ceva vreme despre condiția de `călător` a compozitorului. La ce te refereai?

D.R.: Compozitorul este un călător nu numai din punct de vedere fizic – sigur, e extrem de tentant şi aspectul acesta, al prezenței în festivaluri, al rezidențelor, care îți permite să iei contact cu o mulțime de oameni şi de concepții altfel decât ale tale sau ale locului de unde provii. Tentant şi extrem de necesar, de fapt, pentru dezvoltarea permanentă la care orice muzician trebuie să lucreze. Dar compozitorul este şi un călător în sunet: îmi vine acum în minte muzica lui Toshio Hosokawa, inspirată de caligrafia japoneză, unde impuritățile trăsăturilor de pensulă şi spațiile albe create pe hârtie sunt la fel de importante ca mesajul propriu-zis, şi acelaşi lucru se întâmplă şi în creația lui. Și a multor altor compozitori, Scelsi, Murail, Harvey, Doina Rotaru. Ai posibilitatea să forezi şi să intri direct în sunet, în ADN-ul muzicii. Pe urmă, compozitorul şi improvizatorul sunt cumva privilegiați şi pentru faptul că îşi inventează singuri lumile sonore în care călătoresc, sisteme muzicale aparte,

https://biblioteca-digitala.ro

structuri populate de personaje care acționează după reguli mai mult sau mai puțin laxe.

A.A.: Și pentru că vorbeam de călătorii, în 2011 ai fost compozitor în rezidență la Winterthur în Elveția și nu numai, dar aceasta este o experiență dragă ție. Cât de important este pentru un compozitor mediul în care creeaza?

D.R.: Am avut şansa să beneficiez de mai multe rezidențe în străinătate: prima la Paris, la Cité des Arts, obținută prin ICR în 2007, ultima la Viena, în 2015, prin KulturKontakt. Cea de la Winterthur îmi este, într-adevăr, până acum, cea mai dragă, pentru că a implicat şi două concerte-portret cu muzica mea, interpretate de ansamblul TaG la Theater em Gleis şi la Villa Sträulli, împreună cu o soprană extraordinară, Irina Ungureanu. Tot acolo am scris şi una din lucrările mele de suflet, „enter no silence”, special pentru Irina şi pentru TaG. După cum spuneam, compozitorul trebuie să călătorească şi să interacționeze cu noi şi noi culturi, cu noi şi noi artişti. Este marele privilegiu al meseriei. Pe de altă parte, cel mai bine tot acasă mă simt când scriu, la pianul vechi al bunicii, în spațiul acela atât de familiar şi care îmi oferă siguranță. Poate de asta nu am simțit niciodată nevoia să plec, deşi cu siguranță mi-ar fi fost mai bine „afară”, din multe puncte de vedere, mai ales cel al networking-ului: eşti privit din păcate altfel dacă locuieşti într-un centru cultural important şi eşti implicat direct în viața muzicală de acolo. Dar pe de altă parte cred cu tărie ce spunea George Crumb, că mediul în care te naşti are o influență foarte puternică asupra muzicii tale, amprenta acustică a spațiului geografic şi chiar a casei, aş adăuga eu. Simt nişte legături foarte tari cu spațiul meu, cu spațiul românesc aşa că am învățat să îl accept, oricât de dificil mi-ar fi câteodată, în defavoarea carierei. Și să îi păstrez amprenta şi în muzica pe care o scriu.

A.A.: Îți trebuie curaj pentru a compune? De fapt, pentru a-ți prezenta cele mai intime gânduri în fața publicului, mai cu seamă că există riscul ca acesta să nu înțeleagă și, de ce nu, chiar să nu rezoneze deloc cu ideea ta creatoare?

D.R.: Este fascinant şi terifiant în acelaşi timp, compoziția o văd ca o formă de exhibiționism în care te relevi în

https://biblioteca-digitala.ro

cea mai profundă esență a ta, dar şi ca o formă supremă de aroganță: compozitorul generator de lumi sonore este în primul rând un generator de emoție (şi pentru alții, şi pentru el), devenind astfel, prin muzica sa, un agent de manipulare; manipulare a interpretului şi a auditorului, deveniți astfel şi ei părtaşi la călătorie şi contribuind din plin la aventurile sonore – interpretul prin imprimarea propriei viziuni, auditorul prin percepția subiectivă. Revenind, prin muzica pe care o creezi te comunici în primul rând *pe* tine şi comunici în primul rând *cu* tine. De multe ori comunici emoție în stare pură, nici nu ştii exact ce comunici – îmi aduc aminte de ce spunea Stravinski, că muzica „nu înseamnă nimic", sau Niculescu, care o apropia de poezie, la fel de abstractă şi profundă. Iar călătoria şi comunicarea prin lumile astea noi sonore se face cu ajutorul unui proces de codificare a unor comportamente umane, cum frumos spune Octavian Nemescu, a unor coordonate spațiale, a unor densități, a unor senzații şi aşa mai departe. Construieşti poveşti şi catedrale de sunete folosindu-te de cărămizi invizibile, de metafore. Partea asta cu povestea mi se pare foarte importantă în muzică, chiar şi atunci când nu vorbim de un limbaj muzical cu specific narativ, adică ghidat cu ajutorul unor procese, unor mecanisme de transformare. „Ce vreau să spun? Şi cum?". Eu caut mereu să îmi creez scenarii, chiar abstracte – Dan Dediu a teoretizat procesul acesta într-o carte („Cei 9 „i" sau cum compunem") şi l-a numit „metoda ficționalistă". Iar în periplul acesta al Meşterului Manole te foloseşti de această calitate supremă a muzicii, forța ei manipulatoare. Să nu uităm că muzica a început prin a avea un rol funcțional, magic, inducător de transă în muzicile de rit, un rol de a omogeniza comportamentele sociale în cadrul unui grup şi de a coagula grupul respectiv: nu numai Ritualicul are rolul acesta, dar şi Spectacularul, sala de concert unde vii, ca public şi ca interpret, să fii implicat într-un act muzical; vii în mod conştient să fii, practic, manipulat. Mi se pare ceva fantastic. Și apoi, bineînțeles, reacția publicului nu o poți controla sau anticipa decât într-o anumită măsură. Poate ți-ai turnat sufletul într-o lucrare (şi tu, compozitor, şi tu, interpret) şi te loveşti de un zid de gheață. Sunt mulți factori de care

https://biblioteca-digitala.ro

depinde comunicarea cu publicul, unul important pe care l-am menționat fiind disponibilitatea acestuia de a *primi*, de a asculta cu adevărat, fără prejudecăți, pe scurt, de a fi un receptor deschis. Dar la fel de importantă este şi disponibilitatea compozitorului şi apoi, evident, a interpretului, de a dărui (şi de a avea ce să dăruiască; aici intervine, aş zice eu, diferența între compozitor şi constructor de sunete, între interpret şi mercenar...). Dar, aşa cum spuneam şi înainte, cred că dacă muzica este scrisă şi interpretată cu sinceritate şi bucurie, ceva sigur ajunge la cineva, măcar o frântură din mesajul inițial. Toate aceste lucruri sunt banale, nişte truisme, dar câteodată uităm de ele... Eu mai fac ceva ce probabil e făcut de mulți alți compozitori, asta tot de la mama am învățat: scriu muzica pe care vreau eu să o ascult. E inutil să încerci să mulțumeşti un public poate foarte eterogen, nu ştii cine îți va asculta muzica. Și atunci tu eşti singurul auditor care trebuie mulțumit. Asta e sinceritatea de care vorbeam mai înainte.

A.A.: Știm că fiecare compozitor, artist care creează, are propriul său mod de lucru. Cum ia naștere, la tine, o lucrare muzicală? Cum și de unde apare sâmburele, embrionul?

D.R.: Sunt mai multe trasee posibile. Cel mai pragmatic este necesitatea de a scrie pentru un anumit eveniment şi pentru o anumită formulă instrumentală, respectiv, „comanda", care din păcate la noi rămâne, de foarte multe ori, doar verbală. Eşti programat într-un concert, trebuie să scrii atâtea minute pentru atâția oameni, şi începi să cauți idei de pornire. Idei care pot fi pe de o parte muzicale, generate prin improvizație: dai peste ceva, peste o sămânță de natură melodică, ritmică, armonică sau toate la un loc şi începi să o transformi şi să o dezvolți. Pe de altă parte, pot fi şi idei extramuzicale, un text, o imagine, un cuvânt, un simbol. Aici intervine de multe ori şi un „rău necesar", faptul că multe festivaluri îți cer titlul dinainte de a te apuca propriu-zis de scris, iar atunci te vezi cumva pus în Patul lui Procust, obligat să te ții de ideea titlului, chiar dacă pe tine te-a dus imaginația pe alte drumuri. Punctul de pornire poate fi şi unul structural, aici compozitorul contemporan are mai multă libertate dar şi mai multă responsabilitate de a construi o arhitectură valabilă, puțini au mai rămas cei ancorați

https://biblioteca-digitala.ro

în formele trecutului, cum ar fi sonata, unde structura de bază este cumva *ready-made*. Și atunci ne ghidăm mulți după acele forme arhetipale pe care Salvatore Sciarrino le numeşte „figurile muzicii” şi care apar în mai toate formele de artă: aglomerarea sau rarefierea, realizate haotic sau prin mecanisme repetitive, suprapunerea omogenă sau eterogenă şi aşa mai departe. Eu am fost inspirată în repetate rânduri de structurile unor filme, de exemplu, sau de personaje din filme. După sădirea acestei sămânțe inițiale, care mie mi se pare cel mai dificil moment al procesului compoziției, începi să te gândeşti la strategii de articulare în timp a formei, la strategii de dozare a densităților, a registrelor, la direcționalitatea muzicii. Pentru mine este foarte important să simt muzica înainte de a o pune pe hârtie, să simt cum se va termina, să îmi proiectez cumva traseul ei, chiar dacă nu ştiu exact ce note şi ce ritmuri voi folosi, dar să simt că evoluează natural, că totul este logic din punct de vedere al materialului generator. Partea cu logica muzicală este foarte complicată şi din păcate nu se poate învăța decât într-o mică măsură, ascultând de exemplu foarte multă muzica a altora şi încercând să analizezi de ce şi cum funcționează. Nu mă refer aici la partitură, ci la logica internă a muzicii, la modul în care compozitorul respectiv ştie să dozeze timpul muzical (pentru mine, cel mai important aspect al muzicii!) şi densitățile de informație muzicală, de la teme la registre. Dacă ai, de undeva, intuiția asta formidabilă în tine, munca ți se uşurează extraordinar. Asta ar putea să fie o definiție a talentului componistic: capacitatea de a simți şi genera muzica în mod logic, neştiind ce anume *este* acea logică şi ce reguli are.

A.A.: Dacă ai putea să definești muzica printr-un singur cuvânt, care ar fi acela și de ce?

D.R.: Aş alege cuvântul „structură”, dar asta nu are nicio legătură cu conceptualismul sau structuralismul. Mă refer la faptul că muzica, fiind articulată în timp, este absolut dependentă de un schelet structural care să o țină în picioare, schelet care se construieşte prin acea logică misterioasă a muzicii, dar şi pe baza unor tehnici învățate, bunăoară decizia conştientă de a te folosi de repetiție, de contrast sau de un sistem de semnale pentru a ajuta ascultătorul să identifice nişte

https://biblioteca-digitala.ro

secțiuni, să aibă nişte puncte de reper. Chiar dacă muzica este emoție în stare pură şi este un mod de comunicare, *şi emoția este o cărămidă* cu care trebuie să ştii să construieşti. Trebuie să ştii să o dozezi, să ştii unde să o plasezi ca să o poți comunica mai departe interpretului şi auditorului. Aşa că pentru mine a fost un mare noroc faptul că am primit mai mult ore de analiză muzicală de la începutul modestei mele cariere pedagogice: practic, predau exact ce mă interesează mai mult!

A.A.: O să încep discuția despre creația ta cu unul dintre cele mai importante opusuri, opera de cameră *În trup.* Este singura ta creație de scenă?

D.R.: Până acum *În trup* este cea mai importantă lucrare scenică, dar nu este singura. Lucrarea mea de la masterat, când am fost plecată prin schimb Erasmus la Paris, este tot o operă de cameră, dar pentru copii, pe un libret delicios scris de Ionuț Ștefănescu, *Noapte albastră*. Nu s-a pus în scenă niciodată, mi-am propus însă să o refac aproape în totalitate, m-am schimbat foarte mult de atunci. Și am mai avut experiența lucrului cu diferite spectacole multimedia, al lucrului în echipă; amintesc ultima aventură, spectacolul de dans *Moving Fields* al Cristinei Lilienfeld, care a avut premiera în 2017. Opera *În trup*, dacă tot vorbeam de sâmburele de inspirație, s-a născut dintr-un vis şi din nişte obsesii vizuale. Am visat o femeie cu coarne imense, singură pe scenă, la început puternică dar apoi din ce în ce mai apăsată de greutatea „coroanei" care îi devenea treptat „închisoare"; în afară de asta, mă obseda imaginea personajului Ofelia devorată de flori. I-am povestit aceste obsesii scriitorului Ciprian Măceşaru care a născocit pornind de la ele un libret fantastic, şi la propriu şi la figurat, original, profund şi ludic în acelaşi timp. Și am lucrat foarte îndeaproape cu coregrafa Cristina Lilienfeld pe acest libret, muzica şi dansul s-au născut aproape în paralel, fiind ambele foarte importante în spectacol: fiecare personaj este reprezentat de o voce şi de un corp de dansatoare. Este un proiect extrem de drag şi de special pentru mine, iar lucrul cu scena, mai ales cu vocile şi în echipe sincretice, îmi doresc să îl continui pentru că mi se pare fascinant. Deja am pus la cale împreună cu regizorul operei,

https://biblioteca-digitala.ro

minunatul Rareş Zaharia, un proiect nou, trebuie să ne găsim doar timp să îl şi facem.

A.A.: Aș vrea să încercăm să creionăm un „timeline" al creației tale dar să adăugăm criteriului cronologic și pe cel al direcțiilor expresive; putem vorbi despre un stil doar al tău?

D.R.: Nu ştiu dacă se poate vorbi neapărat de o cronologie a lucrărilor mele, deocamdată încă destul de puține...mai degrabă de nişte zone de interes expresiv. De scenă am vorbit şi de dragostea profundă pentru voci, mai ales cele feminine. Apoi, în timpul studiilor doctorale în care am lucrat, sub îndrumarea lui Dan Dediu, la o teză care avea ca subiect transa muzicală în muzica contemporană, m-am îndrăgostit foarte tare de ideea de visare lucidă, de *hipnagogie*, starea între trezie şi somn care implică şi halucinații vizuale şi acustice, un fenomen fascinant pe care am avut şi ocazia să îl experimentez pe pielea mea. De fapt, eu aşa văd muzica: o visare lucidă, undeva la granița dintre real şi ireal. Zona asta expresivă aş defini-o ca pre-onirism, pentru că deşi fac aluzii la un timp elastic, al ralenti-ului, la un spațiu al lentorii populat de diferite himere şi sonorități „stranii", structura de bază este controlată, perceptibilă şi foarte rațională – dar distorsionată prin timbralitate şi statism. Aici s-ar încadra lucrări precum, fireşte, „Hypnagogia", pentru grup solistic, ansamblu şi bandă, lucrarea de doctorat, scrisă în 2011 şi dedicată Irinei Ungureanu şi ansamblului Profil. Apoi, două lucrări mai vechi „Chant du sommeil" (2007) şi „Hypnos" (2008), pentru ansamblu, „Fly in Amber" pentru cvartet de saxofoane (scris în 2009 şi inspirat de picturile lui Graeme Todd), „enter no silence" sau „Silence is Ornament" (scrisă în 2011 pentru ansamblul Archaeus). Aceste lucrări au fost şi profund influenţate de interesul pentru metafora revelatorie a somnului în gândirea şi opera lui Lucian Blaga, care vede somnul ca transă, ca așteptare, ca ieşire din timp şi intrare într-un spaţiu oniric, somnul ca anticipare a morţii dar şi ca modalitate de comunicare şi comuniune cu originile. În somn, corpul adoarme, mişcarea amorţeşte, pentru a lăsa spiritul, mentalul să se "trezească", exact ceea ce se întâmplă şi în transa extatică. Un alt aspect al acestei direcții „hipnagogice" este folosirea „cutiei

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale", nu ca obiect propriu-zis ci ca structură, ca tip de mecanism muzical cu o anumită timbralitate. Pentru mine cutia muzicală este un mecanism mimetic al cărui ethos straniu intră în sfera estetică a bizarului, a *non-expresiei expresive*. O asociez cu universul copilăriei, cu cântecul de leagăn, deci cu o anumită regresie temporală, apropos de forța muzicii de a manipula şi timpul. Lucrarea de licență din 2005 chiar aşa se şi numeşte, „Corale şi cutii muzicale" pentru orchestră. Am mai folosit „cutii muzicale" şi în lucrări precum „Legat" pentru voce, Blockflöte şi pian (2009), pe versuri de Marin Sorescu, sau spectacolul „Ani-motions" din 2013.

Pe urmă, dacă tot am vorbit de fascinația exhibiționismului din compoziție, am remarcat că m-am tot apropiat de zona psihicului uman în câteva din lucrările mele, prin două direcții, trauma şi seducția. La traumă ar intra mimetizarea unor trăiri foarte intense, de la durere la temeri, nevroze sau sentimente de claustrofobie, iar această mimetizare o fac prin *noise*, prin distorsiune timbrală şi printr-o gestualitate, să zicem, de factură aproape expresionistă. De exemplu, „Ultimul strigăt al inorogului" pentru saxofon şi trombon, o lucrare scrisă după moartea regizorului Cristian Nemescu, în 2006, e un urlet mocnit, de neputință, provocat şi de condiția creatorului în societatea de azi, un fel de animal fantastic aflat pe cale de dispariție; „Meander" (2008) şi „Meanders" (2009) ilustrează aspecte ale claustrofobiei, la fel şi ciclul de lieduri „Soresciana" (2007), care e articulat ca o mini-monodramă, personajul pornind cu voce de copil şi ajungând la emisii din ce în ce mai distorsionate. „tremurcutremur" (2008), dedicată ansamblului suedez *Pearls before swine experience*, explorează tulburări mentale, cum ar fi delirul, atacul de panică, autismul. A doua direcție, a seducției, e tratată cu destul de mult umor şi pune sub lupă în general diferite materializări ale arhetipurilor feminine şi ale erotismului, în majoritatea cazurilor, cu ajutorul vocilor feminine – de exemplu, în „I like", pentru voce, maşină de scris şi bandă, scrisă în 2013 pentru cântăreața Anat Spiegel şi unde explorez puțin imaginea divei hollywoodiene, a „femeii fatale", sau „2 little whos" pentru voce şi flaut, dedicată Irinei Ungureanu în 2014, sau, bineînțeles, în

https://biblioteca-digitala.ro

opera „În trup”. Ca o mică anecdotă, o lucrare pentru flaut dedicată lui Ionuț Ștefănescu în 2006, „The Rite of Seduction” pentru flaut şi bandă, care prezintă diverse aspecte ale procesului de seducție, de la frustrare la umor sau la durere, şi se interpretează la modul ideal împreună cu un dansator, a provocat deja două căsătorii după ce a fost interpretată, deci iată că mai există, poate un strop de magie în muzică.

O altă direcție care tot revine în muzica mea este folclorul imaginar. Mi se pare că una din trăsăturile muzicii româneşti contemporane este existența unei amprente arhaice, apropos de amprenta acustica a spațiului în care te naşti şi creşti, chiar dacă este vorba de generațiile actuale şi chiar dacă este un lucru involuntar. Doi dintre compozitorii care lucrează cel mai interesant cu acest tip de expresie sunt două din modelele mele, Aurel Stroe şi Doina Rotaru, fiecare în mod foarte diferit, deci era cumva normal să mă obsedeze şi pe mine această cale, de a fuziona diferite influențe din muzicile tradiționale, cu precădere cea românească, fără a apela neapărat la citate. Aş menționa aici din nou lucrarea „Legat”, un fel de doinire stranie izvorâtă din cutii muzicale, dar şi „Lut” pentru două violoncele, o lucrare scrisă în 2017 pentru doi violoncelişti formidabili, Ella Bokor şi Mircea Marian, Duo Cello Jaya, sau „Glossolalia” pentru vioară şi bandă, scrisă în 2010 pentru suedezul George Kentros, pe care îl multiplic pe bandă într-o textură eterofonică din ce în ce mai amplă. Sau „Verde”, scrisă în 2015 pentru Green Thing Ensemble din Viena. Punctul de pornire a fost însă „Shakti”, un concert pentru saxofon şi orchestră de tip sinfonietta, scris în timpul facultății, în 2004, prima mea lucrare de care sunt mulțumită, prima lucrare în care am devenit cumva „eu” şi am depăşit stadiul încercărilor şi a exercițiilor componistice. Acolo am şi avut la dispoziție întreaga paletă de culori şi emisii ale saxofonistului Daniel Kientzy, care m-au ajutat foarte mult să realizez o muzică a unui spațiu imaginar.

A.A.: Ce preferințe ai în ceea ce privește ansamblul pentru care compui? Ți-ar plăcea să scrii mai mult pentru orchestră ori, poate, preferi genul cameral?

https://biblioteca-digitala.ro

D.R.: Din păcate nu am avut încă posibilitatea de a explora îndeajuns de mult orchestra, din lipsă de ocazii...de obicei scriem pentru cine ne cere, şi ne cer de obicei fie prieteni interpreți, fie ansambluri camerale mici sau medii. Sigur că am ajuns să stăpânesc destul de bine domeniul cameral, dar mi-aş dori să pot exploata şi aparate instrumentale mai ample.

A.A.: Ce elemente din creația ta ori ce lucrări îți pot alcătui un adevarat portret de compozitor?

D.R.: Nu ştiu în ce măsură am o „identitate componistică" clară în momentul de față, pot să spun că nu sunt deloc adepta purismului stilistic şi că muzica îmi pare un fel de burete imens care absoarbe tot felul de influențe, tot ceea ce asculți, sau vezi, sau visezi. Imaginea asta a compozitorului-burete, sau compozitorul-himeră, "peticit" din tot ceea ce trece prin sufletul său şi lasă un impact, îmi este cea mai apropiată. Aşa că muzica mea este cumva un amalgam de influențe, compozitori care îmi plac şi a căror muzică am asimilat-o, dar şi filme, muzici pop sau rock, oameni care mi-au fost sau îmi sunt dragi. De altfel, Maître Niculescu ne spunea că în momentul în care îți place ceva, acel ceva devine al tău şi ți-l poți apropria, devine parte din tine. Compoziția este, oricum, după cum îi spune şi numele, o combinatorică de elemente pre-existente într-o manieră, la modul ideal, cât mai originală, deci țelul meu este deocamdată să asimilez cât mai multe experiențe, acustice şi umane, tot felul de călătorii, sonore şi reale. Îmi place mult grotescul, poate nu l-am explorat îndeajuns până acum, îmi plac elementele străine bizare inserate într-un cadru "serios", îmi plac lucrurile bizare în general, un anumit umor absurd, cumva oniric. Tot spuneam că prin compoziție te relevi pe tine însuți, eu sunt un om cuminte dar uşor țăcănit şi probabil că aşa este şi muzica mea. Sunt două categorii de compozitori, aşa cum se spune, deschizătorii de drumuri, inventatorii şi exploratorii în sisteme pre-existente, combinatorii. Eu mă aflu în cea de-a doua categorie, a "modernismului moderat", mă preocupă mai mult sinceritatea actului creației şi a lumilor sonore făurite decât originalitatea, cred că originalitatea iese oricum la suprafață în general atunci când creația este sinceră. În ceea ce priveşte lucrările mele, sigur că pe unele le iubesc

https://biblioteca-digitala.ro

mai mult decât pe altele. Dacă ar fi să aleg în momentul acesta câteva, probabil că ar alege “Shakti”, “enter no silence”, “În trup”, “Verde” şi “Lut”. Dar îmi iubesc toți copiii, chiar şi pe cei mai nereuşiți!

A.A.: Cum a contribuit la călătoria ta câștigarea celor două concursuri Enescu dar și a altor competiții de profil?

D.R.: Orice premiu contează, în primul rând pentru că îți confirmă ție, ca tânăr creator, că te afli pe drumul cel bun, te impulsionează, îți dă curaj. Pe urmă, hai să recunoaştem, cartea de vizită cea mai profundă este muzica pe care o scrii, dar până ajunge lumea să îți asculte muzica, cartea de vizită cu care ia contact prima dată este CV-ul. Consider şi că premiile pe care le-am luat, de la Enescu la Irino Prize sau premiul ISCM-IAMIC Young Composer Award, sunt şi cadouri făcute profesorilor mei de compoziție, cei care m-au ajutat să devin ceea ce sunt şi să cresc, sper, în continuare.

A.A.: Ce părere ai despre relațiile dintre compozitori, spiritul de competiție dar și despre relațiile cu artiștii din alte domenii?

D.R.: Competiția este un lucru foarte bun; în primul rând competiția cu tine însuşi, dorința de a te autodepăşi, dar aceasta este condiționată foarte mult şi de contextul în care lucrezi. De asta mă şi doare atât de tare sistemul actual de educație muzicală din România, în care tinerii talentați nu au de multe ori cu cine să „concureze”, pe cine să admire. Ca orice lucru bun, are şi spiritul de competiție, fireşte, o latură urâtă, a invidiei, a obsesiei pentru „capra vecinului”. Eu îmi iubesc şi respect colegii talentați de generație şi încerc în general, pe cât posibil, să admir şi să respect şi stilurile muzicale cu care nu rezonez, dar care sunt bine făcute. Aşa cum se spune, muzica e de două feluri, bună şi proastă. Iar ceea ce îmi place mie nu înseamnă neapărat că e bun, şi invers. În ceea ce priveşte colaborarea cu artişti din alte domenii, mi se pare absolut esențială. Suntem prea adesea închişi în bisericuțe şi specializări, muzica este un organism viu care are nevoie ca de aer de contactul cu celelalte arte şi cu alt tip de creatori. Pe de altă parte, cred că în momentul de față, cea mai interesantă direcție şi, totodată, cea care are cel mai mare impact la public,

https://biblioteca-digitala.ro

este sincretismul, interdisciplinaritatea. Este poate calea cea mai potrivită pentru a re-construi punțile pierdute în secolul XX cu publicul, dar şi un drum fascinant de explorat.

A.A.: Exista multe voci care se exprimă sceptic despre generația actuala de tineri muzicieni. Ție cum îți pare această generație, din postura de compozitor dar și din cea de pedagog la Universitatea Națională de Muzică din București?

D.R.: În orice generație au existat vârfuri şi văi. Nu cred că generația actuală este mai bună sau mai proastă din acest punct de vedere, vârfuri avem în continuare, unele foarte înalte (îl dau ca exemplu, deja confirmat, pe Sebastian Androne), chiar dacă mulți nu sunt foarte curajoşi din punct de vedere stilistic, aşa cum au fost cei din aşa-numita „generație de aur". Sigur că din păcate stratul mediu, al „mediocrității", ca să îi spunem aşa, este în momentul acesta foarte jos. Mi se pare esențial pentru viitorul muzicii româneşti renunțarea la sistemul educațional actual, mult prea permisiv, şi reinstaurarea unor examinări mai severe, care să îi filtreze pe cei care trebuie cu adevărat să continue drumul acesta al muzicii, un drum care devine din ce în ce mai dur! Aşa cum este absolut esențială educația primită în liceele de muzică, care în momentul acesta mi se pare de-a dreptul toxică, mai ales în ceea ce priveşte îndoctrinarea nu numai în sistemul tonal, dar într-o lume în care muzica începe cu Bach şi se termină cu cel mult Debussy. Dar asta este o discuție foarte lungă şi cred că cel mai important este ca fiecare din noi să încerce să facă puțin bine, să construiască ceva pozitiv.

A.A.: Există și o altă ipostază a ta, cea de manager de proiecte muzicale când vorbim de Ansamblul SonoMania dar și poziția de coordonator al CIMRO (Centrul de Informare Muzicală din România). Cum se îmbină aceste activități atât de pragmatice cu compoziția?

D.R.: Activitatea de promovare a muzicii contemporane, cu precădere a celei românească, a apărut în viața mea dintr-o necesitate de a face *ceva*. Nu m-aş fi văzut niciodată în postura de organizator, sunt un om haotic şi destul de asocial, însă am avut norocul unor prieteni muzicieni cu care am lansat câteva proiecte dintre care cel mai de durată şi cel care mi-e cel mai

https://biblioteca-digitala.ro

drag este ansamblul de muzică nouă SonoMania. La un moment dat recunosc că a început să îmi şi placă partea asta de *management*, intră la un moment dat microbul acesta în tine, pentru că până la urmă este tot o formă de compoziție – organizarea unui concert, al unui festival (cum ar fi CIMRO DAYS), găsirea unei idei, a unui fir roşu conducător. Obosisem să mă plâng de lipsa de ocazii în care se cântă muzica nouă, de blazarea unor interpreți, de lipsa de prezență sau reacție a publicului, adesea refractar la muzica secolului XX şi XXI pur şi simplu din ignoranță sau lipsă de curiozitate.

Ansamblul SonoMania. Foto: Lavinia Pollak

Cred că muzica bună găseşte întotdeauna cumva o cale să convingă şi să ajungă în sufletul oamenilor, dar pentru asta trebuie şi disponibilitate din partea acestora, şi un context potrivit care nu înseamnă numai profesionalismul muzicienilor, dar şi schimbarea atitudinii organizatorului, a modului de prezentare. Sunt adepta elitismului în calitate, niciodată în atitudine. Oricât de banal ar părea, muzica rămâne un mijloc de comunicare - fireşte, o comunicare abstractă care are loc în mare parte într-un plan mental mai profund, dar are loc şi într-

https://biblioteca-digitala.ro

un plan imediat, instinctual şi trebuie şi „împachetată” deştept pentru a ajunge la mai mulți oameni. Nu la „mase”, nici nu trebuie, dar la cei care au nevoie de ea (şi poate încă nu ştiu că au!). Pe de altă parte, mitul artistului-savant închis în turnul de fildeş mi se pare astăzi desuet şi inutil. Un muzician, oricât de briliant ar fi, este în primul rând un om care are o mare responsabilitate, de a dărui ceva mai departe. Mă refer la compozitori, la interpreți, la dirijori, la muzicologi şi mă bucur să observ că se coagulează nişte insule din ce în ce mai mari sau mai puternice, SonoMania fiind una dintre ele. Acolo s-au creat şi nişte prietenii foarte profunde. Mi se pare că este datoria fiecăruia dintre noi să contribuie într-un fel sau altul la o mişcare de generație, oricât de diferiți am fi între noi, uman sau estetic. De fiecare dintre noi depinde viitorul muzicii.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY
Andra Apostu – A Conversation with Diana Rotaru

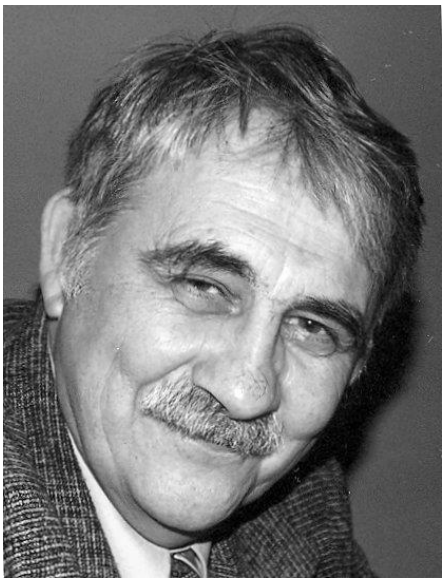
Diana Rotaru: There are two categories of composers, as they say: pathfinders or inventors on the one hand, and those who explore in pre-existing systems or combiners on the other hand. I belong to the second category, that of “moderate modernism”. I am more concerned with the sincerity of my creation and of the phonic worlds that I create than with originality. I think originality surfaces in general when the creation is sincere.
I do not know to what extent I have a clear “compositional identity” at this moment. I can say I am not at all an adept of stylistic purity and that music seems to be some sort of giant sponge that absorbs all sorts of influences, everything you listen to, or see, or dream of. This image of the sponge-composer, or of the chimera-composer, a “patchwork” made of everything that touches the composer’s soul and makes an impact upon it is the closest to me. Thus my music is somehow an amalgam of influences, of composers that I like and whose music I have assimilated, but also of films, pop or rock music, of people who have been dear to me.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Valentin Timaru – *Liturghia pentru Cor Mixt, Clopote şi Percuţie*

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş



Compozitorul Valentin Timaru s-a născut la 16 octombrie 1940 în oraşul Sibiu. Studiile superioare le efectuează la Cluj, în cadrul Conservatorului de muzică (astăzi *Academia de Muzică „Gheorghe Dima”*), unde urmează secţia de Pedagogie Muzicală sub îndrumarea unor profesori precum Cornel Ţăranu – armonie, Liviu Comes – contrapunct, Romeo Ghircoiaşiu – istoria muzicii, Tudor Jarda – aranjament coral, Petre Sbârcea – citire de partituri. Mai târziu îl regăsim la *Conservatorul „Ciprian Porumbescu”* din Bucureşti, student al secţiei de Compoziţie, unde are ca profesori personalităţi precum: Anatol Vieru – compoziţie, Tudor Ciortea, Ştefan Niculescu – forme muzicale, Aurel Stroe – orchestraţie, Zeno Vancea – contrapunct. După o întrerupere de doi ani, Valentin Timaru îşi continuă studiile la Conservatorul din Cluj la clasa de compoziţie a lui Sigismund

https://biblioteca-digitala.ro

Toduţă, personalitate care va avea o influenţă marcantă asupra tânărului compozitor.

Opera sa este deosebit de vastă şi cuprinde lucrări din cele mai diverse genuri: muzică de scenă, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică şi concertantă, muzică de cameră, muzică vocală, muzică corală.

Personalitate muzicală prolifică a zilelor noastre, Valentin Timaru se evidenţiază printr-o creaţie componistică şi muzicologică amplă, extrem de variată, de o valoare şi frumuseţe incontestabile, arta sa muzicală impresionând prin lirismul de înaltă expresivitate, ce-şi află originea în folclorul românesc. Cunoscând şi mânuind cu iscusinţă toate mijloacele de compoziţie – de la cele clasice şi până la cele moderne – Valentin Timaru dezvoltă un stil componistic propriu, ce evită în mod voit curentele avangardiste. Lirismul enescian şi influenţele folclorice sunt elemente care rezonează profund în personalitatea muzicianului ardelean, acestea fiind elaborate prin prisma talentului şi viziunii sale artistice, precum şi a numeroaselor şi diverselor experienţe personale.

De-a lungul carierei sale de compozitor, Valentin Timaru a obţinut în mai multe rânduri *Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România*, *Premiul Academiei Române* – 1993, în anul 2004 fiindu-i acordat *Ordinul Meritul Cultural* în grad de *Cavaler*.

Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru Cor Mixt, Clopote şi Percuţie

Cuvântul *liturghie* provine din grecescul *leiturghia*, la rândul său derivat din *laos* – popor – şi *ergon* – lucrare publică. În Grecia Antică, termenul *liturghie* nu avea conotaţii religioase, desemnând finanţarea de către cetăţenii bogaţi a unor lucrări sau a unor servicii de interes public.

În cadrul Bisericii Creştine, termenul liturghie defineşte cel mai important serviciu religios. În primele secole ale creştinismului, liturghia se baza mai mult pe tradiţiile locale ale

https://biblioteca-digitala.ro

diferitelor comunităţi creştine, grupate în jurul centrelor mai importante precum Ierusalim, Antiohia, Alexandria, Roma sau Cartagina. Cristalizarea formei definitive a liturghiei are loc în sec. IV în Bizanţ, ca urmare a reformelor instituite de către Sf. Vasile cel Mare şi Sf. Ioan Gură de Aur, rezultând astfel două dintre cele trei liturghii practicate în cadrul Bisericii Ortodoxe : Liturghia Sf. Vasile cel Mare şi Liturghia Sf. Ioan Gura de Aur. În sec. VI, Sf. Grigorie cel Mare, numit şi Dialogul – papă al Romei – compune *Liturghia darurilor mai înainte sfinţite*, cunoscută şi sub numele de Liturghia Sf. Grigorie Dialogul.

Vorbind despre geneza lucrării sale, compozitorul Valentin Timaru spunea: *„Gândul de a scrie muzica unei Liturghii m-a obsedat de foarte mult timp, însă am amânat mereu punerea lui în act, din simplul motiv că am avut conştiinţa pregătirii insuficiente pentru acest demers”.* Distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor pentru anul 1995, această perlă a creaţiei muzicale liturgice româneşti este concepută în varianta de concert pentru cor mixt, clopote şi percuţie, având însă şi alte două variante : una doar pentru cor mixt – realizată în spiritul practicii liturgice, iar a doua pentru cor de bărbaţi. Lucrarea este rodul unei chemări, a unei frământări şi a unei chibzuinţe îndelungate, rezultatul fiind unul deosebit, impresionant.

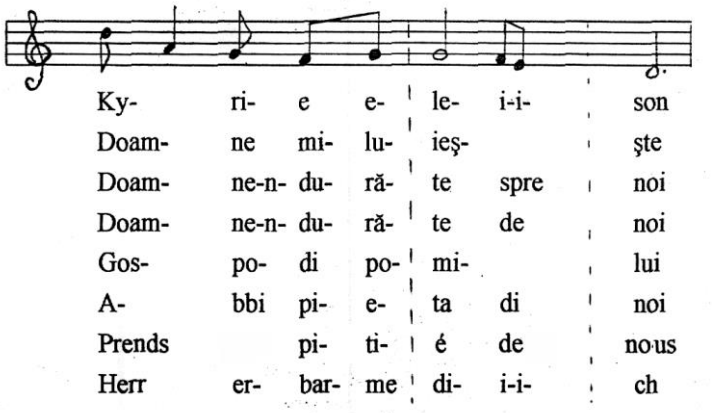
Fascinat de profunzimea primei invocaţii a liturghiei cultului creştin şi anume *Kyrie eleison*, Valentin Timaru are revelaţia faptului că măreţia acestei invocaţii nu rezidă în limba prin care este exprimată, ea *„izvorând din spiritualitatea apelativului către imensitatea absolutului divin”*. În serviciul liturgic occidental latin, grecescul *Kyrie eleison* este introdus la sfârşitul sec. V, păstrându-se cu sfinţenie în forma sa originală – netradus – până în zilele noastre, ca mărturie a faptului că limba greacă este considerată una dintre cele trei limbi biblice, alături de ebraică şi arameană. În liturghia răsăriteană bizantină, *Kyrie eleison* devine ectenie, extinzându-se de-a lungul întregului serviciu religios, expresia fiind tradusă în limba română odată cu traducerea integralităţii textului liturgic.

În serviciul religios greco-catolic, ectenia *Kyrie eleison* a fost tradusă prin sintagma *Doamne îndură-Te spre noi* sau

https://biblioteca-digitala.ro

Doamne îndură-Te de noi. În contextul apariţiei şi dezvoltării latinismului în Transilvania sec. XVIII, s-a optat pentru traducerea cuvântului grec *eleison* prin cuvântul *îndurare* – ce provine din latinul *indurare*.

Având în vedere faptul că derularea serviciului liturgic este aceeaşi atât în cadrul Bisericii Ortodoxe, cât şi în cadrul Bisericii Greco-Catolice, lucrarea compozitorului Valentin Timaru a fost scrisă cu intenţia de a putea acompania din punct de vedere muzical liturghia răsăriteană, sub cele două aspecte ale sale – ortodoxă şi greco-catolică. *„Ectenia de pildă* – spune autorul – *a fost gândită pentru mai multe limbi de cult, putând fi cântată atât cu primordialul Kyrie eleison, cât şi cu Gospodi pomilui, Doamne miluieşte, Doamne-ndură-te de noi, chiar şi cu Abbi pieta di noi, Prends pitié de nous sau cu Herr erbarme dich"* :


Ky- ri- e e- le- i-i- son
Doam- ne mi- lu- ieş- şte
Doam- ne-n- du- ră- te spre noi
Doam- ne-n- du- ră- te de noi
Gos- po- di po- mi- lui
A- bbi pi- e- ta di noi
Prends pi- ti- é de nous
Herr er- bar- me di- i-i- ch

Celula generatoare a întregii lucrări

Elaborarea acestei ectenii a constituit elementul determinant în crearea întregii compoziţii. Referindu-se la aceasta, Timaru declară : *„Din momentul când am avut în minte fizionomia muzicală a ecteniei, abia de acolo mai departe a apărut şi cutezanţa de a scrie Liturghia. Un al doilea reper în geneza lucrări* – spune autorul – *a fost desigur acel «Axion», scris în 1992 pentru cor bărbătesc."* Fidel susţinător al originii

https://biblioteca-digitala.ro

latine a limbii române, autorul adaugă : „*În această Liturghie am folosit din convingere acele exprimări care rămân cele mai apropiate de spiritul latin al limbii noastre”*.

Partitura *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor mixt, clopote şi percuţie* este structurată în douăsprezece părţi, ce se succed după cum urmează :

I. Doamne-ndură-Te de noi
II. Mărire Tatălui
Antifonul I – *Binecuvântează*
Antifonul II – *Unule Născut*
III. Veniţi să ne închinăm
IV. Sfinte Dumnezeule (Trisaghionul)
V. Heruvicul
VI. Treimea cea de o fiinţă
VII. Sfânt
VIII. Pe Tine Te lăudăm
IX. Cuvine-se (Axionul)
X. Unul Domn Isus Hristos
Trupul lui Hristos (Chinonic)
Bine este cuvântat
XI. Văzut-am lumina
XII. Fie numele Domnului binecuvântat.

Ansamblul de percuţie folosit în acompaniamentul corului aminteşte şi recrează ambianţa sonoră din cadrul bisericii, fiind format din : toacă, clopote, *sonagli* [clopoţei], trianglu, tam-tam, cineli şi timpani.

Unitar atât din punct de vedere al materialului sonor, cât şi al textului, debutul acestei lucrări este construit pe trei motive muzicale principale şi generatoare, ce reprezintă suportul melodic al invocaţiei *Doamne-ndură-Te de noi.* Evoluţia corului reprezintă răspunsurile din cadrul *Ecteniei mari*, cu care debutează *liturghia celor chemaţi*. În cazul de faţă, fiind vorba de o lucrare de concert, aceste răspunsuri alcătuiesc o parte de sine stătătoare, o introducere în atmosfera unui mister muzical liturgic, ce se va desfăşura pe parcursul celor douăsprezece părţi, enunţate mai sus. Cele trei motive muzicale caracteristice şi generatoare ale acestui prim moment sunt :

https://biblioteca-digitala.ro

.

Principiul repetiţiei stă la baza construcţiei acestui moment introductiv şi condiţionează în mod direct desfăşurarea expresivă a discursului muzical, prin acumularea progresivă a tensiunii. Se realizează astfel atmosfera de rugăciune intensă, prin repetarea invocaţiei adresată cu insistenţă *„absolutului divin”*. Limbajul de o mare sensibilitate şi rafinament este tono-modal şi îşi are originile atât în muzica bizantină, cât şi în muzica populară românească, fiind în acelaşi timp puternic influenţat de muzica clasică occidentală. Compozitorul reuşeşte să pună într-o lumină clară semnificaţia textului şi să creeze atmosfera încărcată de spiritualitate pe care acesta o impune.

Legătura între primele momente ale *Liturghiei* este realizată de instrumentele de percuţie – clopotele. Intervenţia acestora are atât rolul de a asigura continuitatea discursului muzical, cât şi pe acela de a contribui la crearea unei atmosfere liturgice autentice, solemnă şi spirituală.

În partea a şaptea – *Sfânt* – se remarcă desfăşurarea amplă, caracterizată printr-un discurs melodic în care relaţiile tonale se împletesc cu cele modale, alteraţiile având o pondere însemnată, iar modulaţiile aparând de la o frază la alta. Astfel este pregătit momentul următor – *Pe Tine Te lăudăm* – ce constituie culminaţia întregii desfăşurări liturgice, pe care Valentin Timaru o realizează magistral. Este un moment solemn, de o mare încărcătură emoţională, intervenţiile prelungi ale instrumentelor de percuţie – toacă, clopote, timpani – ce evoluează solo, creând stări emoţionale dintre cele mai înalte.

https://biblioteca-digitala.ro

Putem spune că ele se substituie, sau acompaniază în mod imaginar rostirile solemne ale preotului. Corul intervine periodic, intonând practic răspunsurile date preotului de către cântăreţii de la strană. Materialul melodic provine în mare măsură din prima parte a *Liturghiei – Doamne-ndură-Te de noi*. Partitura muzicală corală este însoţită de instrumentele de percuţie, pe tot parcursul acestei secţiuni.

Pentru *Cuvine-se*, cântarea imnică în cinstea Maicii Domnului, supranumită *Axion*, cuvânt ce în limba greacă însemnă *vrednic, care merită*, Valentin Timaru a compus o muzică deosebit de expresivă, care prin abundenţa melismelor şi a cromatismelor aduce în prim plan *ethos*-ul melodiilor vechi, bizantine, dar şi pe cel al muzicii populare româneşti. Linia melodică, construită din mersuri treptate, cu rare salturi intervalice ce apar în momentele de culminaţie melodică, redă cu fidelitate pulsaţia ritmică a textului. Scrisă pe modul eolic cu centrul *Fa*, *Cuvine-se* are o sintaxă omofonă de tip melodie acompaniată şi constituie una dintre cele mai emoţionante şi mai reuşite pagini ale lucrării de faţă.

Extrem de amplu, finalul constituie sinteza întregii *Liturghii*, rememorându-se teme şi structuri muzicale întregi din părţile anterioare. Astfel, întreaga lucrare este concepută într-o formă ciclică, ce rezultă din folosirea aceluiaşi material tematic şi a motivelor generatoare, fapt ce-i conferă o unitate organică.

Compusă cu multă măiestrie artistică, *Liturghia* lui Valentin Timaru se dovedeşte a fi o lucrare de referinţă în peisajul creaţiilor liturgice româneşti contemporane. Prin melodica arhaică şi tipologia scriiturii, ea aminteşte în mare măsură de binecunoscuta *Liturghie în stil psaltic* a lui Paul Constantinescu.

Compozitorul Valentin Timaru utilizează ca tehnică de compoziţie predilectă omofonia, presărată cu momente de contrapunct şi îmbinată cu discursul de tip antifonic, cu evoluţii la unison, octave şi cvinte paralele sau cu polifonii imitative. Intonaţiilor modale din vechime – provenite din muzica populară românească, din muzica psaltică răsăriteană dar şi din cea gregoriană apuseană – acompaniate în stil arhaic prin isoane pe fundamentală, pe cvintă şi chiar pe trisonuri, li se adaugă

https://biblioteca-digitala.ro

evoluţia instrumentelor de percuţie, pentru a conferi imaginea şi trăirile concrete ale diferitelor momente liturgice.

Destinată a fi interpretată în concert, *Liturghia* lui Timaru aduce în prim plan spaţiul bisericesc, prin utilizarea instrumentelor de percuţie specifice acestuia, precum toaca, clopotele sau clopoţeii. Acestea conferă un plus de solemnitate şi maiestuozitate diferitelor cântări corale liturgice componente. Scrisă pentru liturghia greco-catolică – dar având ca model liturghia ortodoxă – lucrarea de faţă conţine douăsprezece părţi, structurate după tipologia cântărilor bisericeşti şi a succesiunii lor în spaţiul ecleziastic răsăritean.

O trăsătură fundamentală a acestei creaţii o constituie revelarea semnificaţiilor de factură naţională şi afectivă, spirituală, ce decurg din legătura organică dintre text şi muzică. Utilizarea ciclică a diferitelor elemente tematice asigură caracterul unitar al lucării, concepută pe un cadru muzical modal, ce îşi are sorgintea în vechimea practicii creştine a poporului român şi în muzica sa tradiţională. Simplitatea, expresivitatea şi lirismul melodiei sunt caracteristici ce definesc muzica *Liturghiei* lui Valentin Timaru, operă semnificativă a compozitorului ardelean în peisajul componistic românesc, distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România pentru anul 1995.

SUMMARY
Andreea Aura Ciornenchi Grigoraș
Valentin Timaru –
Mass for Mixed Choir, Bells and Percussion

Talking about the genesis of his work, composer Valentin Timaru said: *"The thought of writing music for a mass obsessed me for a very long time, but I kept postponing it for the simple reason that I was aware of being insufficiently prepared for this endeavour".* A recipient of the Prize of the Composers' Union in 1995, this gem of Romanian liturgical creation is conceived in its concert variant for mixed choir, bells and percussion. The work is the fruit of a call, of a turmoil, and of careful reflection, whose result was quite impressive.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (II)

Cristina Șuteu

Revista *Muzica* în contexte: ante-, inter-, post-belic și postdecembrist

Motto: *Noi, gazetarii, suntem oameni de o singură zi.*
(Pamfil Șeicaru)

Secunda verba

Străbătând perioada de un secol și un deceniu (1908-2018), revista *Muzica* a atins mai mult decât o vârstă venerabilă. După cum clipele formează milenii, așa cronicarii – „oameni de o singură zi”[1], împreună cu ceilalți publiciști de seamă ai revistei formează o bază informativă atât de solidă precum cea care poartă numele nobil de *Muzica*. „Revista… în contexte” este o temă care vizează un parcurs istoric al *Muzicii*, marcat de jaloanele marilor confruntări naționale și internaționale: primul și al doilea război mondial și revoluția din memorabilul decembrie.

Prin definiție, contextul se referă la acțiunea de „a țese împreună”, fiind derivat din latinescul *contexere*. Este important să înțelegem că asemenea pârâului care curge printre stâncile montane – de la izvor spre mare – îmbogățindu-și apele cu minerale și cu proprietăți curative, direcția artei muzicale a

[1] Pamfil Șeicaru *apud* I. Maxim Danciu (coord.), *Tribuna 120. Studii: evocări / amintiri / analize*, Cluj-Napoca, Editura Tribuna, 2004, p. 165.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalului românesc s-a întrețesut cu mulți alți factori: economic, tehnologic, istoric, literar, științific, religios, politic etc.; însă coloratura pregnant culturală a caracterizat paginile revistei.

Au apărut momente critice, când redacția revistei a fost determinată să recurgă la solicitări de subvenții[1] sau la publicarea unor reclame pentru a se întreține financiar[2]; la publicarea unor imagini, partituri sau texte cu substrat politic, adeseori utilizate drept paravan pentru cultura promovată prin „ușa din spate", având funcția de „tub de oxigen" pentru supraviețuirea publicației[3]; însă caracterul profund cultural al

---

[1] *Cf.* Mihail Jora, „Opera Română", în: *Muzica*, anul II, noiembrie, nr. 1/1919, pp. 17-18; Redacția, „În străinătate", în: *Muzica*, anul II, aprilie-mai, nr. 6-7/1920, p. 215; M[aximilian] C[ostin], „Însemnări și informații", în: *Muzica*, anul II, nr. 12/1920, p. 320-321.

[2] *Cf. Muzica*, anul II, decembrie, nr. 2/1919, copertă-față, interior; *Muzica*, anul II, ianuarie, nr. 3/1920, copertă-față, interior; *Muzica*, anul II, februarie-martie, nr. 4-5/1920, copertă-față, interior; *Ibid.*, p. 177; *Ibid.*, copertă-spate, interior; *Muzica*, anul II, aprilie-mai, nr. 6-7/1920, p. 216 etc.

[3] *Cf.* Redacția, „«Cântecul despre Stalin» de Anatol Vieru, elogiat în presa sovietică", în: *Muzica*, anul I, august, nr. 1/1950, p. 85; Uniunea Compozitorilor, „Despre desvoltarea muzicii în R.P.R.", în: *Muzica*, nr. 6/1952, p. 5; Redacția, „Din raportul de activitate al C.C. al P.M.R. la Congresul al II-lea al partidului, expus de tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej", în: *Muzica*, anul V, decembrie, nr. 12/1955, p. 3; Redacția, „Luna prieteniei româno-sovietice", în *Muzica*, anul X, noiembrie, nr. 11/1960, p. 35; Redacția, „Glasul liber al muzicienilor români", în: *Muzica*, anul XXXIX, septembrie-decembrie, nr. 9-12/1989, p. 1; Octavian Lazăr Cosma, „Arhiva Uniunii (I). Rezoluția din 1952", în: *Muzica*, anul VI, aprilie-iunie, nr. 2/1995, p. 101; Octavian Lazăr Cosma, „Arhiva Uniunii (II). Rezoluția din 1952", în: *Muzica*, anul VI, iulie-septembrie, nr. 3/1995, p. 73; Viorel Cosma, „Muzicieni români în texte și documente (XVII). Fondul George Enescu", în: *Muzica*, nr. 3/2011, p. 77; Viorel Cosma, „Texte și documente inedite. Istoria muzicii românești în autobiografii", (I), în: Muzica, anul XXV, iulie-septembrie, nr. 3/2014; Viorel Cosma, „Texte și documente inedite. Istoria muzicii românești în autobiografii", (II), în: *Muzica*, anul XXV, octombrie-decembrie, nr. 4/2014; Viorel Cosma, „Texte și documente inedite. Istoria muzicii românești în autobiografii", (III), în: *Muzica*, anul XXVI, ianuarie-februarie, nr. 1/2015 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

revistei *Muzica* nu poate fi desființat. În altă parte am insistat asupra a patru factori care au creionat profilul acestui jurnal[1], căruia nu i se poate contesta dimensiunea culturală. Dacă un istoric al secolului XX dorește informații de prima mână asupra Celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român nu va căuta în nr. 1/1985 al revistei *Muzica*, ci în altă parte; iar dacă va dori să fie edificat în legătură cu prima ediție a Festivalului Internațional „George Enescu", nu va căuta într-un ziar oarecare.

II.1. **Repere cultural-istorice care au precedat revista *Muzica***

Începutul secolul XX a cunoscut nu doar „dezvoltarea învățământului, științei și culturii" ci și „sincronismul real între cultura română și cea europeană", afirmă Ioan Scurtu; „personalități precum Constantin Brâncuși, George Enescu, Nicolae Iorga, Henri Coandă erau receptate ca autentice valori ale întregii umanități."[2]

Chiar dacă „închegarea școlii muzicale românești nu poate fi despărțită de două principale momente politico-sociale de la mijlocul veacului trecut [adică secolul XIX, n.n.]: Revoluția din 1848 și Unirea Principatelor din anul 1859"[3], încă nu se poate discuta în sens adevărat despre segmentul științific muzical în România secolului al XIX-lea, sau la începutul secolului XX[4]. „«Sincronizarea» prezenței românești pe plan internațional s-a realizat la începutul secolului XX, prin efortul încununat de succes al generației enesciene"[5], într-adevăr, însă

---

[1] Vezi volumul: *Periegeză, exegeză, hermeneutică în critica muzicală* (Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2016) semnat de autoare [C.Ș.].

[2] Ioan Scurtu (coord.), *Istoria românilor, vol VIII. România întregită (1918-1940)*, București, Editura Enciclopedică, 2003, p. X.

[3] Viorel Cosma, *Două milenii de muzică pe pământul României. Introducere în Istoria Muzicii Românești*, București, Editura Ion Creangă, 1977, p. 62.

[4] I.N. Ottescu susține în 1916 că „școala" muzicală românească încă nu există. I. Nonna Otescu, „Muzica românească", în: *Muzica*, ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 12.

[5] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

cultura muzicală românească nu și-a atins încă apogeul. La începutul secolului al XX-lea se afirma că nu există încă un fundament al școlii românești de muzicologie. Spre exemplu, I. Nonna Otescu, într-un articol din primul număr al anului 1916, intitulat sugestiv „Muzica românească", sublinia: „Dar școala Română Muzicală? Încă nu există"[1]. Această școală românească – s-a format pe parcursul celor 110 ani de istorie a revistei *Muzica*.

Prin (re)apariția revistei *Muzica* în 1908 apoi în 1916, asistăm pe plan național la o transfigurare artistică: de la „muzicașul" evocat de stolnicul Cantacuzino în 1716[2], sau de la „țâmbelarul" anului 1741[3], sau de la „trombetașii" sau „lăutarii domnesci" din timpul lui Caragea în anul de grație 1812[4], se face trecerea la „cunoscutul muzicant" cum a fost apelat autorul operetei *Baba Hîrka*[5], Flechtenmacher în 1923[6], sau la „geniul universal", „virtuosul fără pereche", „compozitorul însuflețit",

---

[1] *Ibidem*. Pentru o contra-teză, vezi explicațiile lui Octavian Lazăr Cosma, legate de problema informării asupra creației românești care exista în vremea aceea la nivel național. O.L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII: *Creația muzicală I*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 15.

[2] Nicolae Iorga, „Cronicele muntene. Întâiul memoriu. Cronicele din secolul al XVII-lea", în *Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXI. 1898-1899*, București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1900, p. 454.

[3] Sau „muzicantul cu țimbală". Nicolae Iorga, „Istoria evreilor în țerile noastre", în: *Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXXVI. 1913-1914*, București, Librăriile Socec, 1914, p. 179.

[4] *Cf.* V.A. Urechia, „Din domnia lui Ioan Caragea", în *Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXII. 1899-1900*, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București, 1900, p. 152 și A.D. Xenopol, „Cauzalitatea în succesiune", în *Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXVIII. 1905-1906*, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București, 1906, p. 570.

[5] Petre Brâncuși, *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1980, p. 456.

[6] Andrei Rădulescu, „Pravilistul Flechtenmacher", în: *Memoriile secțiunii istorice. Seria III. Tomul I*, București, Cultura Națională, 1923, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro

„eruditul muzical", „apostolul care a îndeplinit minunea îmblânzirii sufletelor prin artă", cum a fost proclamat Enescu în 1941[1].

Lista de caracterizări puerile de mai sus imprimă muzicii românești necesitatea stringentă a unei publicații de specialitate care și-a găsit răspunsul în *Muzica*. Dealtfel, unul dintre fondatorii publicației, Maximilian Costin, într-un patetic articol intitulat sugestiv „Fie-vă milă de arta noastră!" (decembrie, 1919), specifica:

> „Unde-i mintea luminată care înțelegând arta adevărată să nu confunde teatrul cu varieteul, opera cu opereta, literatura cu romanul scabros ori senzațional, banda de lăutari cu orchestra simfonică, forța spirituală cu forța brută, ori gândirea eternă cu entuziasmul trecător?"[2]

Parcurgerea revistei evidențiază saltul calitativ al muzicii românești de la „bandele de lăutari… *viorișt*i, *cobzari*… și instrumentul numit… *muscalagiu*" – menționate în perioada de început ale revistei *Muzica* (Mihail Mărgăritescu, 1908)[3] – la *band*-urile perioadei moderne și la „SONneriile", „Electronadele" și „creația koan" dintre „Niciunde și Altundeva" din postmodernism – sintagme utilizate în aceeași revistă, în contemporaneitate (Irinel Anghel, 2012)[4]. Două texte extrase din arhivele istoriei și dispuse în oglindă, ne demonstrează marea diferență dintre un articol scris de un diletant în ale

---

[1] Discurs rostit la radio de președintele Academiei Române. Ion Simionescu, „Ședința dela 19 septemvrie 1941", în: *Analele Academiei Române. Tomul LXII. 1941-1942*, București, Imprimeria Națională, 1943, p. 18-20.

[2] Maximilian Costin, „Fie-vă milă de arta noastră!", în: *Muzica*, noiembrie, nr. 2 / 1919, p. 49.

[3] Vezi: M. Mărgăritescu, „Muzica populară românească", în: *Muzica*, decembrie, nr. 3 / 1908, p. 99.

[4] Vezi: Irinel Anghel, „Arta experiențială", în: *Muzica*, serie nouă, anul XXIII, octombrie-decembrie, nr. 4 (92) / 2012, p. 19-29.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicii (D.A. Sturdza în *Analele Academiei Române*[1]) și altul semnat de un scenarist și om de cultură (Ionel Hristea în revista *Muzica*[2]), la distanța temporală a unui secol (între 1857 și 1957):

La şapte ore dimineaţa nouă detunături de artilerie vor vesti Capitalei ziua menită pentru deschiderea Adunării ad-hoc. La zece ore se va celebrà în vechea biserică a Sf. Neculai cel Mare un Te-Deum, serbat de Înalt Prea-Sfinţitul Mitropolit, şi la care va asista Ex. Sa Prinţul Caimacam cu miniştrii [...]. După săvârşirea Te-Deumului, d-nii deputaţi [...] în sunetul clopotelor se vor îndrepta pe jos spre sala şedinţelor. La ieşirea lor din biserică vor fi salutaţi de o ***bandă de muzică*** *[s.n.] militară. Artileria va slobozi 101 tunuri [...] O altă* ***bandă de muzică*** *[s.n.], pusă la scara cea mare, va salutà adunarea.* („Programa pentru deschiderea Adunării ad-hoc a Moldovei", 22 septembrie, 1857)

„Clujul are în privința operei o situație de două ori privilegiată: mai întâi coexistența armonioasă a colectivelor românesc și maghiar dau repertoriului o bogăție și varietate cu adevărat de invidiat; dar de cele mai multe ori, însăși alegerea repertoriului, ca și ținuta îngrijită a interpretărilor, dau Clujului, până la așteptata «reascensiune» a primei scene din București, o anumită superioritate recunoscută de cronicarii care înregistrează din când în când (destul de des de altfel) premierele: «Tannhäuser», «Freischütz» la Opera Română; «Shuraleh», «Olandezul Zburător» la Opera Maghiară, nume care încă se prezintă bucureștenilor ca un adevărat miraj." (Revista *Muzica*, decembrie, 1957)

Inițierea activității muzical-publicistice a revistei *Muzica* nu a fost singulară. Fiind precedată de publicații muzicale de pionierat[3] precum:

- *Musicul român* (București, 1861),
- *Eco musicale di Romania* (București, 1869-1871),
- *Almanahu muzicalu* (Iași, 1875-1877),
- *Lyra Română – foaie muzicală și literară* (București, 1879-1880),
- *Arta* (Iași, 1883-1885, 1894-1896),
- *Doina* (1884-1886),

---

[1] Dimitrie A. Sturdza, „Divanurile ad-hoc din Iași și București", în: *Analele Academiei Române. Seria II. Tomul XXXIII. 1910-1911*, București, Librăriile Socec, 1911, p. 599.

[2] Ionel Hristea, „Premiera operei «Freischütz» la Cluj", în: *Muzica*, decembrie, nr. 12 / 1957, p. 63.

[3] Informații preluate din: 1. Marian Petcu [I], *op.cit*, *passim*; 2. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV: *Romantismul (1859-1898)*, București, Editura Muzicală, 1976, pp. 198-214 și 3. Despina Petecel, „Prefață", în Iuliu I. Roșca, *„De prin Bucuresci". Muzica la sfârșit și început de secol (1882-1904)*, București, Editura Muzicală, 1987, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

- *Musa Română* (Blaj, 1882-1907),
- *Teatru-muzica-moda* (București, 1897-1898),
- *Moda parisiană. Teatru și muzică* (București, 1898-1899),
- *Gazeta musicală* (București, 1898-1899),
- *Carmen Sylva. Teatru, muzică, arte frumoase* (Iași, 1902-1903),
- *Scena. Publicațiune săptămânală* (Iași, 1902),
- *Gazeta artelor: theatru, musică, pictură, sculptură, arhitectură, gimnastică, dans* (București, 1902-1903),
- *Revista muzicală și teatrală* (București, 1904-1908),
- *Revista instrumentelor muzicale și a mașinilor vorbitoare* (București, 1905, 1908),
- *Cortina* (București, 1906),
- *Teatru muzică* (București, 1907-1908),
- *Arta română* (Iași, 1908-1912),
- *Scena* (București, 1908-1918),

dintre care „cea mai impunătoare revistă muzicală românească" aflată sub redacția criticilor muzicali C.M. Cordoneanu și I.I. Roșca a rămas *România musicală* (1890-1904), *Muzica* a dobândit deja un fundament empiric amplu.

În anul în care publicația britanică *The Public Ledger* își sărbătorea cei aproximativ 150 de ani parcurși (cu cele 22.393 numere din perioada 1759-1908[1]) și concomitent cu înființarea jurnalului literar florentin *La voce* (1908-1916)[2], în România revista *Muzica* și-a făcut apariția sub direcția lui Mihail Mărgăritescu – o „personalitate distinsă atât ca inimă cât și ca valoare artistică"[3].

---

[1] Arthur Le Blanc Newbery, *Records of the House of Newbery from 1274 to 1910*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 20.

[2] În *La voce* au publicat Torrefranca, Giannotto Bastianelli şi Ildebrando Pizzeti – publiciști care pledau pentru o reînviere a muzicii tradiţionale instrumentale a sfârşitului secolului al XVIII-lea. Vezi: Robert P Morgan (ed.), *Modern Times. From World War I to the Present*, London, Macmillan, 1993, p. 112.

[3] Enrico Mezzetti, „Scrisoare din Iași", în: *Muzica*, martie, nr. 6 / 1909, p. 223.

https://biblioteca-digitala.ro

II.2. **Articolele-program ale revistei *Muzica* (1908-prezent)**

Dacă „articolul-program" reprezintă o expunere scrisă „care cuprinde concepția generală și programul de activitate al unei publicații periodice la începutul apariției sale"[1], atunci este necesar să extrag principiile coordonatoare care au stat la baza revistei *Muzica*. Iar dacă referirea redactorului-șef al revistei din perioada anilor 90 – academicianul și profesorul universitar Octavian Lazăr Cosma – se face în mod direct la o periodizare în patru etape[2], atunci merită să analizăm nu unul, ci patru articole-program: din 1908, din 1916, din 1950 și din 1989. De fapt articolul din 1916 are rolul de program pentru seria interbelică a revistei *Muzica* (1919-1923, 1925)[3]; așadar îmi voi permite o derogare de la planul meu inițial, plasând numerele anului 1916 în coordonatele interbelice ale publicației (act care nu este totuși acoperit din punct de vedere istoric[4]).

Perioada antebelică (1908-1910): articolul-program din anul 1908

Când a avut loc lansarea primului număr al revistei *Muzica* (nr. 1 / 1908), „domnul M. Mărgăritescu, inspectorul

---

[1] Vezi: Ion Coteanu (coord.), *DEX*, București, Univers Enciclopedic Gold, 2012, p. 64.

[2] „Tribună a ideilor pertinente, noua generație a revistei *Muzica*, a patra în istoria publicisticii de specialitate din țara noastră…" Vezi: Octavian Lazăr Cosma, „Prolegomena", în: *Muzica*, nr. 1 / 1990, ianuarie – martie, p. 1.

[3] Periodizarea propusă de domnia sa Octavian Lazăr Cosma este cvasi-conformă cu cea propusă de mine în articolul anterior. Vezi: coperta II a numărului 1 / 2009 (ianuarie – martie) cu următoarele patru serii ale revistei *Muzica*: (1) 1908-1910, (2) 1916, 1919-1925, (3) 1950-1989 și (4) 1990-prezent.

[4] Perioada în care a funcționat revista *Muzica* a fost acoperită din luna ianuarie până în iunie 1916, înainte de a intra România în Primul Război Mondial.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicelor Armatei”[1] scria despre indigența „unei reviste speciale, în care ar fi tratate multiplele cestiuni atingătoare artei muzicale”[2]. Aceste „cestiuni atingătoare artei muzicale” erau următoarele:

- (1) instituirea unui forum lunar de critică „concretă, lipsită de pedantismu” referitoare la „mișcarea muzicală din țară și străinătate” (nu întâmplător numerele perioadei postbelice poartă genericul „Mișcarea muzicală”[3]);
- (2) încurajarea oricărei „sforțări lăudabile” din domeniul muzical, fapt care urma să conducă la „prosperarea unei Arte Naționale”, prin promovarea „cestiunilor privitoare muzicilor militare… și asociațiunilor corale” („sforțări lăudabile” se preconizau a fi cele susținute cu „talentul și munca”);
- (3) revelarea talentelor naționale care „vegetează în întuneric” datorită modestiei, lipsei de „protecțiuni” sau „invidiei unor nulități parvenite”;
- (4) expunerea obiectivă „cu inima curată, fără spirit de părtinire sau de ură” a părerilor publiciștilor;
- (5) informarea „profesioniștilor, amatorilor, școlarilor… și tutulor acelora ce simt necesitatea de a-și cultiva spiritul”;
- (6) oferirea unor studii „în traducție românească”, „care prin interesul imediat…, prin utilitatea netăgăduită…, ar putea fi de folos cetitorilor”;
- (7) considerarea unei „părți bibliografice” constând din „recensiuni” care „se vor face asupra scrierilor muzicale române demne de a fi semnalate”;
- (8) eliminarea spiritului comercial exprimat printr-un mesaj franc: „în corpul revistei nu va găsi loc nici o reclamă”, obligație respectată doar în primul număr al revistei (din numărul 2 încep reclamele la gramofoanele „Înger”, „Cele

[1] Vezi: Redacția revistei (aut.), *Muzica*, nr. 1 / 1908, octombrie, coperta II.

[2] Redacția revistei (aut.), „Precuvântare”, în: *Muzica*, nr. 1 / 1908, octombrie, p. 1-2.

[3] Este curios faptul că genericul cronicii și criticii muzicale din perioada 1908-1910 poartă titlul de „Luna muzicală / În țară / În străinătate”. Vezi: *Muzica*, nr. 1 / 1908, octombrie, p. 27; ș.urm.

https://biblioteca-digitala.ro

mai bune din lume / cele mai solide / cu sunetul clar, natural / Fără vibrațiuni" – comercializate prin „Cel mai mare și mai vechi magazin de note și instrumente muzicale N. Mischonzniky" din București, strada Colței nr. 7[1]).

Cu astfel de prerogative asumate, revista *Muzica* a dat naștere unei mișcări muzicale românești bine conturate în următoarele decade.

Perioada interbelică (1916, 1919-1923, 1925): articolul-program din anul 1916

Printr-o „Precuvântare"[2] scrisă pe prima pagină a primului număr din anul 1916, redacția revistei vorbește despre o „reapariție", după o pauză de câțiva ani (din 1910). În preambul, se subliniază „o înflorire îmbucurătoare și plină de făgăduieli a diferitelor ramuri ale nobilei arte": sfera componistică și cea interpretativă sunt reprezentate fiecare în parte de „gloriosul ei stegar", George Enescu; evenimentele artistice – „concertele corale și simfonice" – „au adepți care umplu până la ultimul loc sălile de concert"; se poate vorbi astfel despre un „cult al muzicii", cu „prozeliți sinceri în păturile cele mai modeste ale societății." Această introducere ocupă aproape jumătate din corpusul textual al „Precuvântării"; imediat, revista *Muzica* își anunță propriul „program" printr-o previziune: „Momentul a sosit…[;] *Muzica* va atinge… toate cestiunile ce frământă inimile noastre". Aceste „cestiuni" erau următoarele:

- (1) orientarea muzical-artistică prin care revista își revendică dreptul de a deveni Stea Polară pe firmamentul muzical românesc, ghid al „ascensiunii sufletului către Frumos"[3]: „Momentul a sosit al apariției unei călăuze a iubitorilor de muzică, [sic!] călăuză credincioasă, de încredere";

[1] Vezi: *Muzica*, nr. 2 / 1908, noiembrie, coperta III; ș.urm.
[2] Redacția, „Precuvântare", în: *Muzica*, anul I, ian., nr. 1/1916, p. 1.
[3] Astfel este numit erosul platonic. Vezi: Élisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Løve, Pierre Kahn, *Filosofia de la A la Z*, București, Editura ALL Educational, 1999, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro

- (2) prezervarea artei sunetelor; astfel publicația apare în ipostaza unei vestale menite să păstreze focul sacru: „vegheatoare neobosită la întreținerea focului sacru.";
- (3) particularizarea domeniului, iar nu generalizarea lui: „Subiectivă, de o mândră independență…";
- (4) profesionalizarea susținută de „penele cele mai autorizate";
- (5) încurajarea a „tot ce va fi vrednic de imbold";
- (6) promovarea unei muzici autohtone: „se va ocupa cu o deosebită grijă de muzica și muzicianii noștri"; și din nou –
- (7) instituirea unui forum de critică muzicală care „va ține la curent pe cetitorii săi cu mișcarea muzicală din țările străine, va contribui la a lor cultură, fără pedantism, din toată inima…"

Câteva dintre aceste sarcini deja revista *Muzica* și le-a trasat în primul număr din anul 1908. Se pare că Maximilian Costin și I. Nonna Otescu au acceptat ca celălalt membru al triumviratului director al revistei – Mihail Mărgăritescu – să insereze în acest articol-program câteva idei pertinente extrase din varianta 1908.

Perioada postbelică (1950-1989):
articolul-program din anul 1950

Începând cu prima pagină din primul număr al anului 1950, cel de-al treilea articol-program al revistei *Muzica* poartă inevitabil amprenta ideologiei comuniste. Mai ales că semnatar al acestui „Cuvânt înainte" este președintele Matei Socor despre care academicianul Octavian Lazăr Cosma afirmă că a administrat exact cu un an înainte (în 1949) lovitura de grație Societății Compozitorilor Români, care a devenit „Uniunea Compozitorilor din R.P.R."[1]. Prin debutul său, articolul pare a fi un raport citit în cadrul unui eveniment politic:

„În lupta pentru construirea socialismului în Republica noastră Populară, paralel cu realizările și succesele clasei

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, București, Editura Muzicală, 1995, p. 192-200 ș.urm.

https://biblioteca-digitala.ro

> muncitoare [...] au loc însemnate transformări calitative și în domeniul culturii. [...] Aproape întreaga tematică a creației muzicale din ultimii ani este o mărturie a procesului de transformare care se petrece în rândurile și în gândurile compozitorilor noștri. Cântecele și cantatele, piesele solistice, poemele simfonice și simfoniile, muzica de cameră, de balet, sau de film reflectă lupta pentru construirea socialismului, lupta pentru pace, sentimentele de dragoste ale poporului nostru pentru Uniunea Sovietică, eliberatoarea noastră și pentru marele Stalin."[1]

Este promovat astfel „noul public, format din oamenii muncii și din tineretul muncitor și studios" căruia i se deschid „noi perspective" spre „înaltul ideal al clasei muncitoare" etc. Stilul bombastic, propriu noului regim este evident. Ce își propune totuși să realizeze revista *Muzica*? Expun câteva idei-obiectiv:

- (1) progresul cercetărilor muzicologice, acuzate de „lipsa unei activități sistematice";
- (2) dezvoltarea criticii muzicale care este „insuficientă"; Socor afirmă că „Una din principalele meniri ale revistei *Muzica…* este tocmai aceea de a ajuta la desvoltarea unui adevărat curent de critică muzicală, care va trebui… să se desvolte în întreaga presă"; totuși, „critica muzicală care se va face în paginile acestei reviste, va fi o critică pătrunsă de spiritul de partid".

De aici, din ideea unei critici muzicale politizate rezultă alte obiective, frapante, ale revistei *Muzica*:

- (3) epurarea ideologiilor non-comuniste: „lichidarea tuturor influențelor ideologice burgheze în muzică";
- (4) promovarea creației muzicale proletcultiste: „încurajarea mlădițelor noi ale creației muzicale și în special a creatorilor ieșiți din rândul oamenilor muncii".

[1] Matei Socor, „Cuvânt înainte", în: *Muzica*, nr. 1 / 1950, august, pp. 7-9.

https://biblioteca-digitala.ro

Totuși noua serie a publicației aducea cu sine și anumite avantaje dedicate culturii naționale și nu numai:

- (5) difuzarea „celor mai semnificative evenimente muzicale";
- (6) inițierea unei noi generații de compozitori și muzicologi;
- (7) „desvoltarea… muncii organizatorice a Uniunii Compozitorilor";
- (8) deschiderea înspre un „cât mai larg cerc de profesioniști și amatori ai muzicii din Capitală și din provincie, din orașe și sate": „o revistă ca *Muzica* nu poate rămâne închisă în cercul strâmt al profesioniștilor muzicii".

În același ton cu care a început, Matei Socor își finalizează discursul:

> „Fie ca apariția revistei *Muzica*, organ al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., să însemne un nou mijloc de luptă pentru izbânda noastră culturală, pentru combaterea necruțătoare a ideologiei imperialiste cosmopolite, pentru pace și socialism."[1]

În tonul fiecărei publicații românești din această perioadă, revista *Muzica* a fost obligată să plătească politicii de partid și mai târziu, cultului personalității unice, tributul existenței sale. Însă problema nu este aceasta, ci alta: mai bine să nu fi existat o revistă unică în felul ei, care era considerată „singura publicație de specialitate în acest segment de timp"[2]?

Perioada postdecembristă (1990-prezent): articolul-program din anul 1990

Consider că este atât de important acest al patrulea articol-program, semnat de coordonatorul revistei *Muzica* din perioada nouăzecistă, Octavian Lazăr Cosma (în nr. 1 / 1990) încât îmi permit să reproduc integral în *Anexa* de la finalul

---

[1] Matei Socor, *loc.cit.*

[2] Astfel se exprimă Rodica Burghelea când face un studiu de caz asupra numerelor perioadei 1980-1990. Vezi: Rodica Burghelea, „Critica muzicală – un subdomeniu al muzicologiei?" în: Laura Vasiliu (coord.), *Muzicologia și jurnalismul. Prezența muzicii clasice în media românească de după 1989*, Iași, Editura Artes, 2007, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

studiului. Trebuie să luăm în considerare faptul că sub auspiciile acestor idei încă ne aflăm și noi.

Încă din debutul articolului este precizat un aspect foarte important: segmentul criticii / cronicii muzicale îi revine – din anul 1990 – celei de-a doua reviste a Uniunii Compozitorilor – *Actualitatea Muzicală*. Noua serie a revistei „translează către o structură mai științifică", având următoarele funcții:

- (1) informarea „promptă" și „generoasă" „a melomanilor, a specialiștilor, a tuturor celor care ştiu să preţuiască frumuseţile și valorile acestei mirifice arte";
- (2) compararea opiniilor, „având nevoie de confruntări şi confirmări" într-un „larg cerc de probleme, poziţii şi dezbateri în cele mai diferite planuri muzicologice, fără priorităţi, fără restricţii, într-o pledoarie liberă şi neîncorsetată în doctrine, favorizând numai competenţa şi pertinenţa, originalitatea şi incisivitatea demersului";
- (3) propagarea „ideilor pertinente";
- (4) „schimbul larg de idei";
- (5) „analizarea critică a celor mai variate aspecte ale angrenajului muzical";
- (6) „o viziune modernă" susținută de „aparatajul tehnic pe care ni-l oferă metodele noi de investigare";
- (7) interesul pentru creația muzicală românească trecută și în special contemporană;
- (8) universalitatea – deschiderea spre colaboratori din alte medii geografice sau culturale decât strict cel național sau cel muzicologic românesc.

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma afirmă înspre finalul precuvântării sale că „ne îndreptăm spre mileniul în care actul muzicologic devine o realitate indivizibilă în relaţia creaţie-interpretare-public"[1], previziune deja vizibil adeverită în veacul nostru. Consider că aceste principii, expuse în debutul celei de-a patra serii a revistei *Muzica* sunt dintre cele mai elaborate și obiective, în comparație cu cele anterioare.

[1] Octavian Lazăr Cosma, „Prolegomena", în: *Muzica*, *loc.cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

II.3. Evenimente consemnate în revista *Muzica*

Ar fi util ca în acest studiu să vorbesc despre compozitori, virtuozi, cântăreți, asociații, publicații literare / muzicale, expoziții, concerte, simpozioane, manifestări artistice – lucruri care a(vea)u legătură cu muzica într-un fel sau în altul. Însă nu aș reuși să acopăr vastitatea unor astfel de subiecte, care sunt universuri de idei în ele însele. Mă voi limita să parcurg cu atenție paginile sutelor de numere ale revistei și să notez unele evenimente ale perioadelor propuse: antebelică, interbelică, postbelică și postdecembristă. Din multitudinea lor, voi selecta câteva referitoare la ceea ce s-a petrecut în spațiul românesc și care, prin filtrul propriei experiențe, le-am considerat relevante[1]. Începând cu primul eveniment vrednic de a fi menționat în anul în care se naște Matei Socor și Max Eisikowitz și atunci când este înființat Conservatorul din Târgu Mureș[2] (1908) și până astăzi (2018), am selectat aproximativ 45 de evenimente din revistă.

Perioada antebelică (1908-1910, 1916) în evenimente

1. *Apariția revistei* Muzica *(1908-prezent)*

Primul eveniment vrednic de a fi menționat este tocmai debutul publicației *Muzica*, în luna octombrie, 1908, sub direcția lui Mihail Mărgăritescu. Pentru recunoașterea autorității revistei, sunt cooptați printre colaboratori alături de Mihail Mărgăritescu un „fost Director al Imprimeriei Statului" (A.G. Cantacuzino), un „fost Director al Conservatorului din Iași" (Eduard Caudella), un „fost Director al Conservatorului din București" (Ed. Wachman), un „compozitor și muzicograf" (M. Cohen-Linaru) și redactorul-șef al revistei *Le guide musical* (Henri de Curzon) etc.[3]

---

[1] Menționez faptul că această cronologie de evenimente este subiectivă, raportată la alte evenimente importante petrecute în spațiul autohton; ea se limitează strict la paginile revistei *Muzica* și strict la o proprie judecată de gust a autoarei [C.Ș.].

[2] Vezi: Iosif Sava, Petru Rusu, *Istoria muzicii universale în date*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 334.

[3] Vezi: Coperta II, în: *Muzica*, octombrie, nr. 1 / 1908.

https://biblioteca-digitala.ro

2. *Un festival parizian dedicat lui Enescu* (1908)

La Paris în 19 decembrie s-a desfășurat „cu deosebit succes…" festivalul „George Enescu", în sala de concert din Rue d'Athènes cu participarea tenorului Altchewsky, violonistului M. Hayot, pianistului A. Dorival și bineînțeles, în prezența lui George Enescu[1].

3. *Moartea lui Eduard Wachmann* (1908)

În numărul 3 (din anul 1908), pe prima pagină a revistei a fost consemnată vestea încetării din viață a celui care „timp de o jumătate de veac a prezidat la destinele muzicei în țara românească."[2] În același număr a fost publicată și scrisoarea oficială adresată văduvei muzicianului de către Dimitrie Ion Ghica, președintele *Asociațiunei muzicale române*.

4. *M. Mărgăritescu decorat* (1909)

Regele spaniol Alfons al XIII-lea „a conferit placa de Mare Oficier al ordinului spaniol «Meritul Militar» Domnului Inspector al muzicelor militare M. Margaritescu, pentru scrierile sale muzicale."[3]

5. *Artiștii români elogiați peste hotare* (1909)

Cella Delavrancea a concertat la Paris fiind „lăudată în revistele muzicale pariziene cele mai de seamă". George Enescu a interpretat în capitala Franței *Simfonia spaniolă de Lalo*, cu o vioară asemănată cu „vocea care cântă, plânge, se roagă, se exaltă cu o înfocare pasionată, cu o emoțiune, o adâncime, o minunată varietate de accent." Cronica lui M. Daubresse din *Le Guide Musical* notează prezența „unui auditoriu cucerit."[4]

6. *Revista* Muzica *pune o piatră de hotar la un an de existență* (1909)

---

[1] Corespondent, „Luna muzicală. În străinătate", în: *Muzica*, decembrie, nr. 3 / 1908, p. 112.

[2] Redacția, „Eduard Wachmann", în: *Muzica*, decembrie, nr. 3 / 1908, p. 1. Vezi și: Mihail Mărgăritescu, „Eduard Wachmann", în: *Muzica*, octombrie, 1909, p. 16.

[3] Redacția, „Noutăți", în: *Muzica*, februarie, nr. 5 / 1909, p. 186.

[4] Redacția, „Românii noștri în străinătate", în: *Muzica*, aprilie, nr. 7 / 1909, p. 264.

https://biblioteca-digitala.ro

În articolul intitulat „Către cetitori” din mai – iunie 1909, redacția afirmă că și-a finalizat primul an de existență și în cele „trei sute și mai bine de pagini ale revistei, cititorul își va da seama că ne-am îndeplinit cu prisosință făgăduielile noastre.” Cititorii sunt rugați totodată să se aboneze pentru următorul an[1]. În următorul număr, printr-un același articol informativ intitulat „Către cetitori”, redacția scrie despre anumite greutăți pe care le are, al căror „leac ar fi un număr din ce în ce mai crescând de cetitori.”[2]

7. *Colaboratori ai revistei de peste hotare* (1909-1910)

La finalul anului 1909 și apoi la începutul lui 1910 criticul muzical M.-D. Calvocoressi publică un studiu dedicat lui Schumann, iar Leon Passurf câteva materiale primite de la compozitorul Massenet. Lucrările sunt salutate călduros de la redacție printr-un articol introductiv intitulat „Pentru cetitori”; aici Massenet este numit „cel mai fermecător dintre compozitori.”[3]

8. *Enescu la Ateneu* (1910)

În anul 1910 au avut loc concertele lui George Enescu la Ateneul român, manifestate „cu un succes [sic!] nemai pomenit, sub multiplele înfățișări ale violonistului, compozitorului, dirijorului de orchestră, pianistului… cuvântul de *geniu*, îți vine fără ca să vrei, pe buze”[4].

9. *O academie de muzică deschisă de un absolvent din București în Germania* (1910)

În același an (1910), I. Braunstein, absolvent al Conservatorului din București și al celui din Praga, a deschis la Saarbrücken în Germania o academie de muzică „de care ziarele și revistele locale scriu cel mai bine.”[5]

---

[1] Redacția, „Către cetitori”, în: *Muzica*, I, mai-iunie, nr. 8-9 / 1909, p. 1.
[2] Redacția, „Către cetitori”, în: *Muzica*, II, octombrie, nr. 1 / 1909, p. 1.
[3] Redacția, „Pentru cetitori”, în: *Muzica*, II, noiembrie – decembrie, nr. 2-3 / 1909, p. 1.
[4] M.M., „Luna muzicală în București”, în: *Muzica*, II, ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 88.
[5] Redacția, „Românii noștri în streinătate”, în: *Muzica*, II, ianuarie, nr. 4 / 1910, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro

10. *Înființarea Societății „Amicii Muzicii”* (1916)

M. Mărgăritescu scrie în numărul din ianuarie, 1916 despre fondarea „Societății «Amicii muzicei»” sub „înalta protecție a Maiestății Sale, bunei și veneratei Regine Elisaveta poetă-muziciană genială”[1]. În numărul din martie, se anunță „prima întrunire de constituire a comitetului activ al Societății «Amicii Muzicei»” în saloanele doamnei Constantza Cantacuzino, având-l președinte pe colonelul A.D. Sturdza și secretar pe Maximilian Costin[2]. În numărul din luna mai se publică *Statutele* de funcționare a Societății[3].

11. *Moartea reginei Elisaveta* (1916)

În numărul din martie, 1916, pe prima pagină, este consemnată stingerea din viață a reginei-artiste. În articolul omagial, redacția o citează pe regină: „Regii care îi protejează pe artiști, sunt de două ori regi.”[4]

12. *Un număr special al revistei* (1916)

Ultimul număr al perioadei antebelice a revistei *Muzica* a fost dedicat lui Hector Berlioz (iunie, nr. 6 / 1916).

13. *George Enescu academician* (1916)

În același număr din iunie (1916), a fost anunțată alegerea ca membru de onoare în cadrul Academiei Române a compozitorului George Enescu[5].

---

[1] M. Mărgăritescu, „Amicii muzicei”, în: *Muzica*, I, ianuarie, nr. 1 / 1916, p. 4-6.

[2] Remy, „Ședința de constituire a Soc. «Amicii Muzicei”, în: *Muzica*, I, aprilie, nr. 4 / 1916, p. 162-163.

[3] „Societatea «Amicii Muzicii»” este precursoarea „Societății Compozitorilor Români” (înființată în luna noiembrie 1920), care s-a transformat în „Uniunea Compozitorilor” (în octombrie 1949).

[4] Redacția, în: *Muzica*, I, martie, nr 3 / 1916, p. 1.

[5] Redacția, „George Enescu la Academie”, în: *Muzica*, iunie, nr. 6 / 1916, p. 264-265.

https://biblioteca-digitala.ro

Perioada interbelică (1919-1923, 1925) în evenimente

14. *Înființarea Societății Corale „Cântarea României”* (1919)

La inițiativa domnului Marcel Botez este pusă „în ziua de 27 Septembrie 1919, temelia unei societăți corale, cu numele de «Cântarea României” (nr. 2 / 1919, p. 93-94), cu sediul în București, B-dul Elisabeta 32, avându-i în „Comitetul tehnic” pe A. Alessandrescu, I. Athanasiu, M. Botez, A. Castaldi, D. Cuclin, E. Istratty, M. Jora, I. Nonna Otescu, I. Scarlatescu etc.[1]

15. *Ancheta revistei* Muzica (1920)

„În primul număr din ianuarie, 1920, un colectiv de autori printre care E. Caudella, I.N.-Otescu, Al.I. Zirra, N. Caravia, R. Vrăbiescu, C.C. Nottara, M. Costin, E. Cerbu, D. Cuclin, A. Alessandrescu, C. Brăiloiu și D. Dinicu au oferit „răspunsuri la o anchetă”[2] despre „Muzica românească”[3]. Întrebarea era: „poate fi creată o școală națională pe baza muzicii folclorice?” Cu această ocazie, Const. Brăiloiu a conchis: „Încrederea mea în

---

[1] Redacția, „Societatea Corală «Cântarea României»”, în: *Muzica*, decembrie, nr. 2 / 1919, p. 93-94. Un an mai târziu, are loc adunarea generală a Societății „Cântarea României”, în data de 17 mai, 1920; aparțin „comitetului tehnic”: A. Alessandrescu, A. Castaldi, Max. Costin, G. Georgescu, Gh. Georgescu Breazu, E. Istratty, F. Lazăr, C. Nottara, I.N. Otescu, Th. Rogalski, E. Massini, D. Cuclin. Vezi: Redacția, „Adunarea generală a Societății Corale «Cântarea României»”, în: *Muzica*, decembrie, nr. 8 – 9 / 1920, p. 252.

[2] Ideea acestui tip de interviu a fost aplicată de Grigore Constantinescu în anul 1965 și de Iosif Sava în 1968. Vezi: Grigore Constantinescu *et. alii*, „Muzica românească și tendințele artei contemporane. Opinii ale compozitorilor Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah și Aurel Stroe”, în: *Muzica*, nr. 11 / 1965, p. 1-6 și Iosif Sava, „Ancheta noastră”, în: *Muzica*, nr. 2 / 1968, p. 24-29 și Iosif Sava, „Valori și tendințe în muzica românească”, în: *Muzica*, nr. 8 / 1968 (p. 1-8) ș.urm. (1968-1969).

[3] E. Caudella, I.N.-Otescu *et alii*, „Muzica românească”, în: *Muzica*, an II, ianuarie, nr. 3/1920, pp. 97-118.

https://biblioteca-digitala.ro

viitorul «genului muzical superior» românesc despre care vorbește revista «Muzica» rămâne neclintită."[1]

16. *Moartea tatălui compozitorului George Enescu* (1920)

În numărul din ianuarie 1920, se face anunțul morții tatălui compozitorului Enescu; redacția revistei conchide: „Ne asociem durerii maestrului îndoliat…"[2].

17. *Deschiderea Operei Române* (1920)

În data de 17 martie 1920, Societatea lirică română „Opera" – instituție care a stat la baza „Operei Române de Stat" (decembrie 1921) a debutat pe scena Teatrului Naţional, cu spectacolul *Aida* (G. Verdi). Redactorii revistei *Muzica* conchid: „Opera Română a încetat de a mai fi o ficțiune, un ideal himeric."[3]

18. *Înființarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii bucureștene* (1920)

„Societatea «Filarmonică» înființată sub patronajul M.S. Regelui își propune, ca prim scop, înființarea unei mari orchestre simfonice românești sub direcția D-lui George Georgescu."[4] Concertul de deschidere – în care s-a interpretat *Simfonia a IV-a* de Beethoven și *Don Juan* de Strauss, este menționat câteva luni mai târziu (decembrie, 1920)[5].

19. *Moartea lui Ion Scărlătescu* (1922)

În numărul 5 din septembrie (anul 1922), pe prima pagină a revistei a fost publicat anunțul stingerii vieții

---

[1] *Ibidem*. O recenzie la aceste referate asupra muzicii românești poate fi consultată în articolul: Zeno Vancea, „Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale", II, în: *Muzica*, XIII, aprilie, nr. 4 / 1963, p. 1-10.

[2] Redacția, „Tatăl lui George Enescu", în: *Muzica*, ianuarie, nr. 3 / 1920, p. 124.

[3] Redacția, „Mișcarea muzicală. În țară", în: *Muzica*, februarie – martie, nr. 4-5 / 1920, p. 163.

[4] Redacția, „Societatea «Filarmonică»", în: *Muzica*, februarie – martie, nr. 4-5 / 1920, p. 175.

[5] Redacția, „Mișcarea muzicală. În țară", în: *Muzica*, decembrie, nr. 12 / 1920, p. 311.

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorului Ion Scărlătescu, român „bine văzut și iubit în străinătate și mai ales între muzicanții de samă din Viena.”[1]

20. *Moartea lui Ciprian Porumbescu* (1923)

Din Suceava, redacția revistei *Muzica* a primit un „Apel pentru comemorarea aniversării a 40-a dela moartea lui Ciurian [sic!] Porumbescu […], maiestrul care ne-a dat «Cântecul tricolorului» și imnul «Pe-al nostru steag e scris unire.”[2]

21. *Béla Bartók și George Enescu concertând la București* (1925)

„La festivalul aranjat în București în onoarea lui Béla Bartók, George Enescu a cântat sonata pentru vioară și pian de Bartók cu însuși autorul la pian, obținând ambii artiști călduroase ovațiuni din partea publicului. […] Dl Béla Bartók a și fost ales membru onorific al «Societății Compozitorilor români» pentru meritele sale folkloristice…”[3]

22. *Despre S.C.R. [Societatea Compozitorilor Români]* (1925)

Constantin Brăiloiu scrie astfel în februarie, 1925: „Aceste timpuri bolnave au văzut infăptuirea unei opere de tinerețe și sănătate: Societatea Compozitorilor Români. În statul atotfăcător, în patria muzelor subvenționate a luat ființă un organism de sine stătător…”[4]

23. *Moartea lui Gheorghe Stephănescu* (1925)

Fondatorul Operei Române, „cel ce a întemeiat... credința într-un stil muzical românesc”, profesorul de la Conservatorul de Muzică din București s-a stins la 82 de ani (martie, 1925)[5].

---

[1] Maximilian Costin, „†”, în: *Muzica*, septembrie, nr. 5 / 1922, p. 45.
[2] Redacția, „Apel”, în: *Muzica*, martie – aprilie, nr. 3-4 / 1923, p. 16.
[3] Redacția, „Mișcarea muzicală. În țară”, în: *Muzica*, ianuarie, nr. 1 / 1925, p. 27.
[4] Const. Brăiloiu, „Societatea Compozitorilor Români”, în: *Muzica*, februarie, nr. 2 / 1925, p. 39.
[5] Redacția, în: *Muzica*, aprilie, nr. 4 / 1925, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro

24. *Moartea lui Gheorghe Dima* (1925)

„Una din cele mai mărețe figuri ale neamului nostru", compozitorul Gheorghe Dima, „a trecut întru odihnă" „în data de 5 iunie, la Cluj"[1].

25. *Probleme între S.C.R. și Fisc* (1925)

S.C.R. (Societatea Compozitorilor Români) protestează contra impozitelor impuse de Stat prin Ministerul Artelor asupra spectacolelor. „Întrerupându-și la abia trecut de jumătate ciclul audițiilor muzicale proectate pentru sezonul expirat, oricine este inclinat să creadă că Societatea Compozitorilor Români trece din nou prin crizele cuasi-inerente propagandei culturale din țara noastră. Adevărul este însă altul. Nici lipsurile de organizare, nici materiale, nici artistice și nici sociale [...] nu se împotrivesc activității societății ci însăși statul, prin felul legiferării impozitelor sale, zădărnicește mișcarea întreprinsă. Se pretind anume de la societate sume considerabile – 500.000 lei, după câte știm – drept taxe pe spectacole pentru faptul că, organizând audițiuni muzicale cu programe alcătuite din compoziținuni exclusive românești [...] societatea a invitat membrii săi să ia parte gratuit [...] la aceste audițiuni."[2]

Perioada postbelică (1950-1989) în evenimente

Această perioadă fiind cea mai amplă ca periodizare și cea mai densă în informații, voi oferi cititorilor doar acele evenimente legate de activitatea revistei *Muzica*.

26. *Critica revistei* Muzica *este… criticată* (1952)

În perioada 4-5 februarie 1952, în cadrul „Plenarei lărgite a Uniunii Compozitorilor" s-a precizat faptul că „Revista «Muzica», organul Uniunii Compozitorilor, trebue [!] să publice cu regularitate articole de critică […]. Ea trebue [!] să combată tendințele decadente […]. Lichidarea lipsurilor grave care există în domeniul criticii muzicale și educarea de cadre de critici și muzicologi sunt unele din sarcinile cele mai importante ale Uniunii

[1] Redacția, în: *Muzica*, iunie, nr. 6 / 1925, p. 189.

[2] Redacția, „SCR și Fiscul", în: *Muzica*, anul VI, septembrie – octombrie, nr. 7-8/1925, p. 219.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorilor”[1]. Nemulțumirea generată de „lipsurile grave” descoperite în cadrul redacției, a condus la următorul eveniment consemnat mai jos.

27. *Destituirea redactorului-şef al revistei* Muzica (1952)

Printr-un articol intitulat „Reorganizarea revistei «Muzica»”, publicul a fost anunţat că în data de 14 iulie 1952, a avut loc o şedinţă a Comitetului Uniunii Compozitorilor. Constatând „neglijenţe şi dezordine în munca redacțională a revistei, lipsă de combativitate, întârziere nejustificată în apariție […] lipsa de colaborare”, Andrei Tudor a fost destituit, fiind desemnat Nicolae Buicliu ca redactor-șef provizoriu. Sarcinile noului coordonator al revistei erau următoarele: contactul cu biroul Comitetului Uniunii Compozitorilor, apariția trimestrială, înaintarea cuprinsului fiecărui număr al revistei spre aprobare, cu trei luni înainte[2].

28. *Revista* Muzica *catalogată în* Scânteia *drept „un fel de buletin”* (1953)

În primul număr din anul 1953, a fost reprodus un articol din ziarul „Scânteia” (nr. 2576 / 6 februarie 1953), cu un titlu destul de umilitor: „O revistă care nu răspunde menirii sale”. Redacția și Uniunea erau acuzate că „A trecut un an [de la Rezoluția din 1952, n.n.] și iată că în acest timp nu au fost editate decât două numere ale revistei. O asemenea publicație cu greu mai poate fi numită revistă; e mai curând un fel de buletin care apare mai rar decât odată la șase luni. […] Uniunea Compozitorilor are sarcina de a lua neîntârziat măsuri concrete […]”[3]. Alte articole (dez)aprobatoare au apărut un an mai târziu în *Sovetskaia Muzîca* (nr. 5 / 1954) și în *Scânteia* (nr. 3151 / 9 decembrie 1954)[4]. În

---

[1] Redacția, „Despre desvoltarea muzicii în R.P.R. Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4-5 Februarie 1952”, în: *Muzica*, nr. 6 / 1952, p. 9.

[2] Redacția, „Reorganizarea revistei «Muzica»”, în: *Muzica*, nr. 7 / 1952, p. 123.

[3] Autor necunoscut, „O revistă care nu răspunde menirii sale”, în: *Scânteia*, nr. 2576 / 6 februarie 1953 *apud Muzica*, nr. 1 / 1953, p. 8.

[4] D. Costin, „Despre unele articole apărute în revista «Muzica»”, în: *Scânteia*, nr. 3151 / 9 decembrie 1954 *apud Muzica*, V, ianuarie-febriarie, 1-2 / 1955, p. 11-12.

https://biblioteca-digitala.ro

prima, A. Naidenov – alături de unele inadvertențe („revista «Muzica» […] a fost înființată în anul 1951") – recomandă redacției „să pună cu mai mult curaj și mai adânc probleme actuale de creație și interpretare, să intervină cu mai multă hotărâre în viața muzicală […]"[1].

29. *Un nou redactor-șef al revistei* (1954)

În datele de 9 și 14 aprilie 1954, au avut loc două ședințe ale secției de critică și muzicologie la sediul Uniunii Compozitorilor. Alături de compozitorii și muzicologii care au luat cuvântul precum: G. Breazul, G. Bălan, I. Chirescu, G. Ciobanu, V. Cristian, V. Cosma, G. Deleanu, G. Derieșeanu, A. Gherțovici, A. Hofmann, G. Klein, A. Mendelsohn, J.V. Pandelescu, C. Gh. Prichici, E. Riegler-Dinu, F. Schapira, L. Stănculeanu, V. Tomescu, A. Tudor, H. Vicol, Ion Dumitrescu, au prezentat rapoarte de activitate ale revistei *Muzica* Nicolae Buicliu – responsabilul secției de critică și muzicologie și Simon Davidovici – redactorul-șef al publicației. Printre altele „S-a arătat că activitatea redacției revistei «Muzica» trebuie ridicată la o treaptă mai înaltă, asigurându-se pe viitor rigurozitatea științifică a tuturor materialelor publicate."[2]

30. *Număr special dedicat lui Enescu* (1955)

Numărul 5 din anul 1955 al revistei *Muzica* a fost închinat compozitorului George Enescu (1881-1955), care „S-a stins din viață miercuri, 4 mai 1955" fiind descris drept „cel mai mare muzician român și unul din cei mai de seamă muzicieni ai vremurilor noastre"[3].

31. *Referatul domnului Vasile Tomescu despre revista* Muzica (1957)

Spre finele anului 1957 (în 20-21 noiembrie), în cadrul Uniunii Compozitorilor a avut loc o ședință referitoare la situația muzicii românești, după cum se poate observa ușor din titlul comunicatului: „Problemele muzicii noastre în dezbaterea

[1] A. Naidenov, „Revista «Muzica»", în: *Sovetskaia Muzîca*, nr. 5 / 1954 *apud Muzica*, IV, mai, nr. 5 / 1954, p. 4.
[2] Redacția, „Din viața Uniunii", în: *Muzica*, IV, aprilie, nr. 4 / 1954, p. 29.
[3] Redacția, „George Enescu", în: *Muzica*, V, mai, nr. 5 / 1955, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor". Printre alți conferențiari precum Ion Dumitrescu, L. Feldman, Z. Vancea, I. Chirescu, I. Vasilescu, L. Rusu, M. Bude, A. Stoia, L. Comes, E. Cuteanu, Gh. Șoima, G. Petrescu, a prezentat domnul Vasile Tomescu un referat cu titlul: „Revista «Muzica» în slujba muzicii românești". Au fost semnalate contribuțiile sărace la profilul revistei și interesul scăzut al compozitorilor, interpreților și profesorilor: „Deși redacția a adresat numeroase apeluri, unii dintre cei mai de frunte muzicieni au continuat să rămână departe de frământările revistei". Redacția și-a propus pe viitor să realizeze colaborări cu redacțiile altor reviste muzicale de peste hotare, să inițieze interviuri, documentarii, anchete etc.[1]

32. *Zeno Vancea și evocarea unei anchete din revista* Muzica *a anului 1920* (1963)

În luna aprilie, 1963, Zeno Vancea în al doilea articol intitulat „Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale" (II), discută despre părerile muzicologilor douăzeciști referitoare la muzica folclorică românească[2]. Dintre cei care au scris în revista *Muzica*, doar doi – spune Vancea – C. Brăiloiu și G. Breazul „au afirmat categoric convingerea lor că muzica noastră populară este cu totul aptă pentru a servi ca bază unei dezvoltări a muzicii culte."[3].

---

[1] Vasile Tomescu, „Revista «Muzica» în slujba muzicii românești", în: *Muzica*, VII, decembrie, nr. 12 / 1957, p. 29-31.

[2] Vezi nota referitoare la „Anchetă", în cronologia interbelică, în cadrul anului 1920. *Erată*: Muzicologul Vancea face trimitere la numerele 3-5-6-12 ale revistei *Muzica* din anul 1921; numerele amintite de Zeno Vancea, au fost închinate Societății „Filarmonica" (nr. 3-4 / 1921), lui George Enescu (nr. 5-6 / 1921), lui Alfons Castaldi (nr. 9-10 / 1921) și lui Ion Scarlatescu (nr. 11 / 1921) și nu conțin nici o anchetă despre muzica autohtonă. Doar în numărul 12 / 1921 a semnat Sabin Drăgoi un articol de circa trei pagini intitulat „Asupra muzicii românești". De fapt – precum reiese din textul meu de mai sus – în primul număr din anul 1920 s-a consemnat acest eveniment. [C.Ș.].

[3] Zeno Vancea, „Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale", II, în: *Muzica*, XIII, aprilie, nr. 4 / 1963, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

33. *Vasile Tomescu elogiază revista* Muzica (1963)

La final de an, la Conferința Națională a Compozitorilor și Muzicologilor din R.P.R., Vasile Tomescu a afirmat că „în aproape un deceniu și jumătate de existență, revista «Muzica» s-a dezvoltat an de an, reușind […] să-și îndeplinească tot mai bine menirea sa."[1]

34. *O tiză a revistei* Muzica (1973)

Vasile Tomescu în articolul „Muzica noastră și spiritul contemporaneității" afirmă că există o Asociație „Muzica", în cadrul căreia se „înregistrează un progres al metodelor de lucru și o sporire a interesului participanților" la activitățile sale[2].

35. *Rolul revistei* Muzica de a se ralia ideologiei comuniste (1977)

Redacția revistei a publicat în septembrie 1977 un articol intitulat „Rolul revistei «Muzica» în lumina cerințelor actuale ale criticii literar-artistice, cuprinse în documentele de partid"[3].

36. *Un bilanț al revistei* Muzica (1979)

Printr-un articol intitulat „Aspecte actuale și de perspectivă ale revistei «Muzica»", în anul 1979 redacția a consemnat „direcțiile de orientare, eforturile și neîmplinirile" de care era caracterizat jurnalul artistic, promițând să intensifice pe viitor „exigența, obiectivitatea și simțul critic"[4].

37. *Revista* Muzica *și* Colegiul Criticilor Muzicali *în dezbatere* (1982)

În anul 1982 cele două instituții menționate au organizat o masă rotundă pe tema „Critica muzicală angajată în

---

[1] Vasile Tomescu, „Din cuvântările rostite la Conferință", în: *Muzica*, XIII, noiembrie – decembrie, XIII, nr. 11-12 / 1963, p. 18-20.
[2] Vasile Tomescu, „Muzica noastră și spiritul contemporaneității", în: *Muzica*, XXIII, nr. 12 / 1973, p. 3.
[3] Redacția, „Rolul revistei «Muzica» în lumina cerințelor actuale ale criticii literar-artistice, cuprinse în documentele de partid", în: *Muzica*, XXVII, septembrie, nr. 9 / 1977, p. 1-4.
[4] Redacția, „Aspecte actuale și de perspectivă ale revistei «Muzica»", în: *Muzica*, XXIX, nr. 5-6 / 1979, p. 10-14.

https://biblioteca-digitala.ro

actualitate", prin care s-au tratat aspecte precum: actul critic; critic, creator, interpret; evenimentul; critica de gust, de valoare, de consemnare; critica criticii etc.[1]

38. *Articol de final de perioadă comunistă în revista* Muzica (1989)

În numerele 9-12 din septembrie-decembrie 1989, redacția revistei prin „Glasul liber al muzicienilor români", lansează strigătul (oda) bucuriei după 25 de ani de teroare ideologică și politică; finalul este sugestiv: „Trăiască revoluția! Trăiască libertatea!"[2]

Perioada postdecembristă (1990-prezent) în evenimente

39. *Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor* (1990)

În perioada 29-31 ianuarie 1990, „după 22 de ani de așteptare a acestui eveniment", s-a desfășurat Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor din România, în sala „George Enescu" a Conservatorului din capitală. Alături de Adrian Iorgulescu – viitorul președinte al UCMR (din 1992), au luat cuvântul peste 35 de persoane. În acest cadru s-a lansat propunerea ca revista *Muzica* să fie o publicație trimestrială, „de ținută științifică, muzicologică, în care vor fi tipărite studii, recenzii, analize, portrete de creatori etc.", iar o altă „rubrică" (revistă!) să fie săptămânală (sau bilunară) de actualitate muzicală (purtând chiar acest nume)[3].

40. *Aderarea U.C.M.R. la* Societatea Internațională de Muzică Contemporană (1991)

S.C.R. (*Societatea Compozitorilor Români*) a fost membră fondatoare a S.I.M.C., până în anul 1939 când, în

---

[1] Redacția, „Critica muzicală angajată în actualitate", în: *Muzica*, XXXII, aprilie, nr. 4 / 1982, p. 1-4.

[2] Redacția, „Glasul liber al muzicienilor români", în: *Muzica*, anul XXXIX, septembrie-decembrie, nr. 9-12/1989, p. 1.

[3] Vezi: Mihaela Marinescu, „Viața Uniunii. Adunarea generală", în: *Muzica*, nr. 1 / 1990, p. 2-5.

https://biblioteca-digitala.ro

urma războiului s-a desprins din această societate. În sfârșit, după ce în anul 1990 s-a înființat în cadrul U.C.M.R. o secțiune denumită *Asociația Română de Muzică Contemporană* avându-l pe Nicolae Brânduș președinte, la Oslo s-a votat reincluderea acestei formațiuni artistice românești în S.I.M.C.[1]

41. *U.C.M.R. la aniversarea a 75 de ani* (1995)

Octavian Lazăr Cosma la rubrica *Aniversări*, printr-un articol intitulat „Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România - 75 de ani" își propune „să ridice la lumină câteva din momentele dramatice prin care a trecut" instituția, dorind să demonstreze că „duhul melodiei tradiționale poate supraviețui în muzica modernă", deoarece „făuritorii ei au fost însuflețiți de o credință, de un ideal, de o estetică."[2]

42. *Anul declarat „anul Enescu"* (2005)

În numărul 1 din anul 2005, la rubrica „Anul «Enescu»", s-a comemorat „marea trecere" a compozitorului român survenită în urmă cu o jumătate de secol[3]. Fiecare dintre numerele acestui an, la aceeași rubrică au găzduit articole semnificative dedicate marelui muzician român (semnate de: Valentin Timaru, Clemansa Liliana Firca, Ștefan Niculescu, Bernard Gavoty).

43. *Adunarea generală a U.C.M.R.* (2006)

„La 7 aprilie 2006, a fost convocată Adunarea generală a membrilor UCMR, pentru aprobarea activităților desfășurate în ultimii 4 ani, votarea Statutului și alegerea noilor organisme de conducere". În astfel de cadru s-a afirmat că „revistele *Uniunii* – *Muzica* și *Actualitatea muzicală* – supraviețuiesc și își

[1] Cristina Sârbu, „România, din nou membră a Societății Internaționale de Muzică Contemporană", în: *Muzica*, nr. 2 / 1991, p. 167-168.

[2] Octavian Lazăr Cosma, „Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România - 75 de ani", în: *Muzica*, nr. 1 / 1995, p. 111-133.

[3] Viorel Cosma, „George Enescu după «Georges Enesco»: 50 de ani de la «marea trecere» a compozitorului", în: *Muzica*, nr. 1 / 2005, p. 3-8.

https://biblioteca-digitala.ro

îndeplinesc menirea pentru care se consumă atâtea fonduri în a susține gândirea și viața muzicală autohtonă."[1]

44. *Un număr dedicat aniversării U.C.M.R.* (2010)

Numărul 4 din anul 2010 a fost „dedicat aniversării a 90 de ani de la înființarea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România". Cu această ocazie au semnat articole referitoare la U.C.M.R. Pascal Bentoiu, Octavian Lazăr Cosma, Antigona Rădulescu (în interviu cu Adrian Iorgulescu, președintele U.C.M.R.), Gheorghe Firca, Vasile Tomescu, Vasile Vasile, Dan Dediu, George Balint, Horia Moculescu, Nicolae Gheorghiță și Viorel Cosma[2].

45. *Un număr dedicat S.I.M.N.* (2011)

Pentru lunile aprilie / mai / iunie ale anului 2011, revista *Muzica* a fost dedicată „Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi" (S.I.M.N., 21-29 mai). Această a 21-a ediție a propus cititorilor o temă de reflecție: „ce mai înseamnă în anul 2011 spectacolul muzical?"[3]

*
* *

Istoria jurnalismului românesc ar fi mai săracă fără revista *Muzica*. Nu se știe unde și în ce împrejurări, undeva prin niscai forumuri s-ar fi format actuala generație de muzicieni români. O activitate atât de rodnică, extinsă pe parcursul a 110 ani, nu face altceva decât să ne determine să intonăm străvechiul cântec *Gaudeamus igitur* ['Să ne bucurăm deci']!

În următoarele articole voi realiza portretele publiciștilor revistei *Muzica* conform aceleiași periodizări: ante-, inter-, post-belice, postdecembriste.

---

[1] Octavian Lazăr Cosma, „Adunarea generală UCMR – aprilie 2006", în: *Muzica*, nr. 2 / 2006, p. 3-24.
[2] Vezi: *Muzica*, nr. 4 / 2010, *passim*.
[3] Vezi: *Muzica*, nr. 2 / 2011, *passim*.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXĂ: articolul-program al revistei *Muzica*, nr. 1 / 1990, p. 1

PROLEGOMENA

Octavian Lazăr Cosma

„Revista *Muzica*, generic emblematic a ceea ce a reprezentat pentru câteva decenii reflectorul activităţilor muzei sunetelor din România, translează către o structură mai ştiinţifică, în ipostază muzicologică prevalentă. Își menţine dependenţa de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, ca şi hebdomadarul cu care se înrudeşte, translându-i ceea ce ar putea reprezenta cronica muzicală sau, cum o spune însăşi titlul el, *Actualitatea muzicală*.

În acest fel, se lărgesc considerabil sferele de cuprindere ale fenomenului muzical contemporan, ca şi opţiunile în favoarea unei mai prompte şi mai generoase informări a melomanilor, a specialiştilor, a tuturor celor care ştiu să preţuiască frumuseţile și valorile acestei mirifice arte, având nevoie de confruntări şi confirmări de opinii.

Tribună a ideilor pertinente, noua generaţie a revistei *Muzica*, a patra în istoria publicisticii de specialitate din ţara noastră, își propune să ofere, cu promptitudinea apariţiilor distanţate, un larg cerc de probleme, poziţii şi dezbateri în cele mai diferite planuri muzicologice, fără priorităţi, fără restricţii, într-o pledoarie liberă şi neîncorsetată în doctrine, favorizând numai competenţa şi pertinenţa, originalitatea şi incisivitatea demersului.

Una din preocupările de căpătâi ale colegiului redacţional va converge spre evitarea carenţei publicisticii muzicale a ultimelor decenii, absenţa spiritului polemic, a discuţiilor profesionale, a dezbaterilor obiective, făcute cu probitate, patos şi îndrăzneală. Numai schimbul larg de idei, analizarea critică a celor mai variate aspecte ale angrenajului muzical, într-o viziune modernă, cu aparatajul tehnic pe care ni-l oferă metodele noi de investigare, va avea darul să ne proiecteze în

https://biblioteca-digitala.ro

atenţia cititorului avid de informaţie şi nou, asigurând astfel, una din condiţiile progresului în acest domeniu.

În prim planul atenţiei se va afla creaţia muzicală românească, domeniul cel mai pertinent al unei culturi muzicale, fără să neglijăm nimic din ceea ce a fost învestit cu atuurile artei universale. Cu toate că ne va interesa în măsura cea mai mare actul componistic al zilelor noastre, nu vom omite contribuţiile generaţiilor care au înălţat edificiul somptuos pe care îl admirăm, marcând evenimente şi cinstind personalităţile prin prisma semnificaţiei operei făurite şi transmise eternităţii.

Vom oferi paginile revistei colaboratorilor de peste hotare, după cum vom antrena şi condeie dinafara perimetrului muzicologic, care se înscriu în demersul de profil, propunând teme interesante, realizate cu talent. Altfel spus, nimic nu va fi inoperant dacă serveşte cauza muzicii şi a melomanilor, dat fiind faptul că ne îndreptăm spre mileniul în care actul muzicologic devine o realitate indivizibilă în relaţia creaţie-interpretare-public.

Revista *Muzica* își va onora menirea direct proporţional cu slujirea artei sunetelor! Sperăm, astfel, ca scrisul nostru să dăruiască ceea ce i se cuvine celei mai nobile şi mai divine arte!”

SUMMARY

Cristina Șuteu
The *Muzica* Magazine at Its Anniversary (1908-2018) (II)

Through this second study of the series dedicated to the anniversary of the *Muzica* Magazine (110 years since its foundation), I shall go over the four periods of its existence (ante-, inter-, post-war and post-December 1989) in order to offer to my readers: (1) a contextualisation of the Romanian magazine within the history of other publications dedicated to the art of sounds; (2) the presentation of certain fragments of the opening article of each number, together with short afferent comments; (3) the specification of certain events that had a direct or indirect bearing on the publication.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Deșteaptă-te, române
- de la practica folclorică la Imn Național - imn al identității și unității românești (I)

Vasile Vasile

Promiteam într-un recent număr din *Actualitatea muzicală*[1] detalierea istoriei imnului nostru național, spațiul restrâns al revistei nepermițând extinderea necesară temei. Mulțumesc redacției revistei *Muzica* pentru găzduirea acestui studiu ce-și propune să facă lumină într-un subiect ce a devenit controversat prin etalarea unor păreri neavizate, nedocumentate, dominate de amatorism și patriotism local, documentarea și exegeza corectă a documentelor cedând locul unei agresivități obișnuită pentru „o anumită parte a presei" scrise, sau mediatice și care „a aruncat în derizoriu" originea și semnificațiile imnului național, cum se exprima eminentul muzicolog Grigore Constantinescu[2].

Deruta în care a fost aruncată originea și istoria imnului național al României – prin ipoteze fanteziste, unele ascunse sub forma anonimatului, lipsite de profesionalism și de bază documentară, uneori trunchiate și unilaterale, privind geneza și avatarurile prin care a trecut victorios **nemuritorul cântec ce a însoțit marile evenimente ale istoriei noastre**: 1848, 1859, 1877, 1918, 1989 determină **apelul la documente, mărturii și date cât mai aproape de realitate**, risipite în spațiul temporal a două secole și pe întreg arealul românesc.

Situația controversată a originii și evoluției cântecului este asemănătoare și pentru alte imnuri naționale europene, cum ar fi cel al Franței, al Germaniei, al Austriei, al Angliei ș. a.

La fel ca și în cazul unora dintre aceste simboluri naționale, cercetarea nu este ușoară, deoarece imnul național al României reprezintă **o adevărată sinteză a spiritualității noastre**: după toate probabilitățile își trage seva melodică din

https://biblioteca-digitala.ro

creația populară și anume din cea mai pură esență, a cântărilor practicate la Crăciun și la Anul Nou, a circulat în notație psaltică, în colecții de folclor și creații realizate de folcloriști români și străini și **a atras compozitori din diverse generații care i-au făcut loc în cele mai diferite genuri muzicale, Anton Pann, Gavriil Musicescu, D. G. Kiriac,** ajungând în pagini ample și de mare circulație, corale, semnate de cei doi compozitori amintiți și de **Enrico Mezzetti** - suita corală pentru cor bărbătesc și solo de tenor, pe versurile lui Alecsandri - *Plângerea ţării* (1915); instrumentale: de **Ciprian Porumbescu** - *Potpouris des chansons nationaux roumains* (1875), de **Iacob Mureşianu -** *Micul potpuriu rumânesc*(1888) și balada eroică *Mănăstirea Argeşului*; vocal – instrumentale, muzical – coregrafice: de **Mihail Jora** – *Demoazela Măriuța* (1940); vocal dramatice: de **Nicolae Bretan** - opera *Horia* (1937) și simfonice: de **Alexandru Zirra** *Uvertura română* (1912), de **George Enescu -** *Suite roumaine* (1897), finalizată de compozitorul Cornel Țăranu etc. Prin George Enescu melodia își dovedește **aspiraţia înscrierii muzicii româneşti în climatul european,** *Suita* precedând *Poema română.*

În baletul în trei tablouri – *Demoazela Măriuţa* – pe un libret de Apreliana Medianu, a cărui premieră a avut loc în anul 1942, scris de Mihail Jora, George Breazul semnala faptul că „elemente melodice din *Deşteaptă-te, române* exercită asupra spiritului muzical al compozitorului Jora atracţie deosebită” [3]. Muzicologul semnalează prezenţa fragmentului melodic și în baletul *La piaţă*, „el constituind partea finală a lucrării”[4].

Am arătat în monografia dedicată lui Nicolae Bretan[5] că autorul găsește în cântecul *Deșteaptă-te, române* simbolul cauzei luptătorilor transilvăneni de la 1784 și sugerează o legătură a acesteia cu cea a revoluției pașoptiste.

Un inventar al principalelor lucrări care integrează *Deșteaptă-te, române* nu are dreptul să treacă sub tăcere cele cinci variante corale ale lui **Gheorghe Dima**, păstrate în manuscrise şi lucrarea lui **Alfonso Castaldi** cu extinderile vocilor corale, din dorinţa de a pune în valoare caracterul monumental al imnului.

Căutările unor **forme anterioare imnului național**, la timpul în care națiunea abia mijea, nu numai la noi, românii, siluiți a trăi în trei „țări”, m-au condus la investigarea cântului de

https://biblioteca-digitala.ro

omagiere dedicat unor demnitari civili sau ecleziastici, moldoveni și valahi, care merg - mai nou - până la voievodul moldovean Petru Rareș - ajungând la genul practicat anterior și care i-a pregătit drumul – **polihronionul** – ale cărui tradiții le-am identificat dincolo de Alexandru Lăpușneanu – considerat până acum primul domnitor beneficiar al unei asemenea piese omagiale. **Voievodului Petru Rareș**, i-a fost dedicată o asemenea creație, având în vedere meritele sale cu totul excepționale pentru spiritualitatea românească, el sprijinind, ctitorind în țară și peste hotare locașuri de cult reprezentative pentru lumea ortodoxă. Se ajunge astfel, cu urmărirea rădăcinilor imnului național la jumătatea secolul al XVI – lea. În fond, *Trăiască Regele* – imnul național cu cea mai lungă existență în țara noastră, cu care au fost omagiați cei patru regi ai României (Carol I, Ferdinand, Carol al II – lea și Mihai), nu este foarte departe din punctul de vedere al destinației și al semnificației de *Mulți ani facă Măria sa…* și am descoperit că regele Carol I și Ferdinand au beneficiat de ambele tipuri de creații muzical – literare: polihronioane monodice în tipare bizantine și forme corale de tipul imnului regal, cu care erau întâmpinați în vizitele pe care le efectuau mai ales în țară dar și în străinătate, cele mai multe dintre documentele în discuție aflându-se în fonduri de manuscrise din Muntele Athos.

Polihronioanele aveau în vedere și ierarhii timpului, printre beneficiari numărându-se figuri ilustre de mitropoliți și episcopi: Antim Ivireanu, Veniamin Costache, Calinic de la Cernica etc.

De asemenea, trebuie doar amintite **cântecele populare care au constituit o altă modalitate de omagiere a faptelor mari ale unor voievozi români**, exemplele cele mai cunoscute asupra cărora mi-am îndreptat atenția în timp fiind Ștefan cel Mare[6] sau Constantin Brâncoveanu[7], dar și unii conducători de răscoale și revoluții: Horea, Avram Iancu, Tudor Vladimirescu etc.

Nu voi intra aici în detaliile acestui gen, trecut cu vederea multă vreme, cu unele abordări sporadice, datorate lui Gheorghe Ciobanu[8], Sebastian Barbu Bucur[9] și mai recent, lui Nicolae Gheorghiță[10]. Ele vor face obiectul altei lucrări mai ample, fiind vorba despre o vastă literatură muzicală păstrată mai departe în manuscrise, unele foarte greu accesibile,

https://biblioteca-digitala.ro

deoarece am descoperit pentru etapa polihronioanelor, foarte mult material la comunitățile monahale din Athos, material prezentat în cele trei volume, premiate de Academia Română[11] și în o parte din manuscrisele muzicale din Moldova, catalogate și ele[12], precum și pentru documentarea monografiei dedicată lui Anton Pann, în care am rezervat un capitol „vârstelor" imnului *Deșteaptă-te, române*[13].

Voi puncta aici ceea ce am numit în două studii anterioare „**vârstele" imnului național**, studii publicate cu peste două decenii în urmă în revista de istorie[14] și în cea de istoria artei[15].

Se impun, mai întâi, câteva dintre confirmările necunoașterii datelor esențiale despre imnul nostru național.

Citam în capitolul amintit din monografia lui Anton Pann părerea exagerată a filologului brașovean Vasile Oltean, care, servindu-se de calitatea de „director al Muzeului primei şcoli româneşti din Şcheii Braşovului", interpretează eronat textul lui Ucenescu: „să cânt după melodia aleasă poezia ce o va compune până atunci" şi-şi apără vechea poziţie, contrazisă cu argumente serioase privind **atribuirea autoratului melodiei imnului național, lui Ucenescu**. De altfel, dezonorantele greșeli pe care le comite în noua sa intervenție: *plastică* – în loc de *psaltică*; „*Vot erat demonstrandum*!" – în loc de *Quot erat demonstrandum* ajung la afirmația că Anton Pann ar fi cunoscut *Deşteaptă-te, române* de la Ucenescu abia în 1850[16], afirmație în totală contradicție cu ceea ce spun documentele din iulie 1848 care atestă prezenţa cântecului la Râmnicu Vâlcea, chiar în prezența lui Anton Pann.

„Dreptul la replică" a muzeografului braşovean şi mai ales lipsa de reacţie a Televiziunii Române la improvizaţiile false etalate, alimentând mai vechi opinii divergente sau chiar contradictorii, determină cel de-al doilea articol al muzicologului Grigore Constantinescu, intitulat sugestiv: „*Şi totuşi Deşteaptă-te, române a fost scris de Anton Pann"*[17], cu argumente, dintre care unele vor fi reiterate în continuare.

Lipsa de competență și profesionalism a moderatorului emisiunii televizate îi permit „avocatului" brașovean, un împătimit al regionalismului cultural, să nu aducă în emisiune decât datele unei învechite teorii, finalizată într-o broşură din anul 1998[18].

https://biblioteca-digitala.ro

Un al doilea plan al confuziilor a fost semnalat în anul 2001, când ziarul *Libertatea* titra cu litere mari: *Imnul o mare problemă a aleşilor,* citând răspunsul unuia dintre ei: „Nu ştiu cine a compus *Imnul* că nu mă pricep la muzică” [19], afirmație care lasă loc unei erori în ceea ce se numește cultură generală: **cunoaşterea însemnelor naţionale reprezentative de către cei aleşi** să ne reprezinte ar fi, în concepția unora dintre ei, o mare subtilitate muzicologică.

Are dreptate autorul articolului citat să considere că „răspunsurile pot constitui un barometru al culturii fiecărui parlamentar” şi să consemneze antinomia faţă de o altă ţară: „Mâna dreaptă în dreptul inimii. Privirea îndreptată spre drapel. Aşa întâmpină fiecare american primele acorduri ale imnului naţional”. La întrebarea pusă unor „aleşi” români despre autorul imnului naţional, prezent la toate momentele politice mai importante, inclusiv la deschiderea și închiderea lucrărilor parlamentului, precum şi la manifestări sportive la care urcă pe primul loc de pe podiumul concursurilor internaţionale reprezentantul/ reprezentanţii român/ români, unii din cei sunaţi au închis telefonul în loc de răspuns sau au refuzat, puţini fiind cei care au „ghicit” doar numele autorului versurilor , în privinţa celui al melodiei unii şi-au consultat cunoştinţele, înregistrând răspunsuri de-a dreptul halucinante: Hurmuzescu, Porumbescu, alţii declarând: „la muzică nu mă pricep”. Şi are dreptate autorul anchetei: „dacă i-am fi întrebat şi când a fost lansat prima dată *Imnul României*, chiar că le-am fi stricat şi aşa scurta vacanţă parlamentară”.

Evident că situația nu s-a schimbat și obișnuiți să vedem în „aleșii neamului” ceea ce majoritatea dintre ei nu se sfiesc să confirme, uităm despre analfabetismul funcțional, analfabetism mult mai evident în domeniul culturii muzicale, alimentat de **precaritatea disciplinei în planurile de învățământ**, dar și de faptul că aberațiile, elucubrațiile, sunt la loc de cinste în activitățile educaționale, elevii neajungând la scontatele „competențe” – ca să folosesc termenii documentelor semnate de ministru – pentru „1. exprimarea unor idei, sentimente, atitudini, prin interpretarea vocală și instrumentală a unor lucrări muzicale” și „3. aprecierea operelor muzicale, inclusiv a conținutului lor afectiv, atitudinal și ideatic”[20].

https://biblioteca-digitala.ro

Ajungem astfel la cel de-al III – lea mediu de manifestare a confuziilor, izvor al celorlalte - Școala. Elevii, viitorii tineri și cetățeni ai României europene, nu sunt ajutați să înțeleagă valoarea unuia dintre simbolurile naționale ce ne reprezintă în momentele festive din țară și din străinătate, în întreceri sportive în care dovedim superioritatea și în importante manifestări culturale. Situația precară generală a educației muzicale în școala românească, reflectată și în documentele programatoare, determină asemenea consecințe.

Arătam în articolul găzduit de *Actualitatea muzicală* faptul că **tot mai puțini români știu și pot cânta imnul național,** așa cum își cântă imnul lor cetățenii aparținând altor naționalități. Am în memorie momentul istoric în care cei 35.000 de tineri români ieșiți în stradă, determinând demisia guvernului, nu au putut cânta decât două dintre versurile nemuritorului *Deșteaptă-te române*. Întâmplător, în același timp pe un post de televiziune s-a transmis scena memorabilă în care un **grup de sportivi germani, învinși într-un meci în Franța, cântau, în limba franceză, *La Marseillaise* – imnul național al Franței**, care are o istorie apropiată cu cea a imnului nostru național. Între timp, această imagine deplorabilă ilustrând necunoașterea imnului național a fost estompată de cele câteva mii de români care au cântat imnul pe stadionul *Roland Garosse* din Franța, la victoria eclatantă a Simonei Halep.

Principalii vinovați pentru asemenea „eșece" de pregătire pentru viață sunt factorii care decid soarta educației și profesorii de specialitate, dar și **manualele de educaţie muzicală,** apărute în anii de după 1989, când s-a propus elevilor și o altă variantă melodică ce avea unele deosebiri faţă de cea prezentată în momentele oficiale şi pe posturile de radio şi televiziune ca imn naţional, tot ca o consecință a acerbei lupte patronate de regionalismul cultural și de lipsa de documentare. Simpla explicaţie a existenţei a două versiuni melodice – despre care va fi vorba mai departe – dublate, la rândul lor, de două versiuni literare, aparținând lui Grigore Alexandrescu şi lui Andrei Mureşanu, s-a dovedit insuficientă pentru stabilirea priorităţii celei „originale" sau a celei impuse de-a lungul timpului. Unele manuale au păstrat deruta asupra paternităţii melodiei, servindu-se de o mai veche și vetustă ipoteză, care-l presupune ca autor al melodiei pe Ucenescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Alte manuale i-au împărţit autoratul viitorului elev cu dascălul său, Anton Pann. Această atribuire dublă - „muzica după Anton Pann şi Gheorghe Ucenescu” apare în mai multe manuale, unele aflate în circulaţie şi în prezent, dintre care citǎm câteva la întâmplare: cel pentru clasa a IX – a tipărit de Editura *Aramis*[21], cel pentru clasa a VII – a, apărut la aceeaşi editură[22], dar exemplele ar putea continua, un loc aparte ocupându-l cele care au evitat să pună la dispoziţia elevilor imnul naţional.

Personal am riscat aprobarea Comisiei pentru manuale, din Ministerul Educaţiei, necesară tipăririi propriilor lucrări, prin refuzarea menţionării în ele a formulării aberante în care Ucenescu devenise partener al lui Anton Pann, știind că numai peste trei ani tânărul brașovean va începe studiul psaltichiei cu Pann la București și că atribuirea era eronată.

Documentul curricular care jalonează în prezent activitatea de educație muzicală din școli a fost precedat de un proiect de **programă analitică** ce includea printre conținuturile disciplinei **„povestea imnului național**”. În urma intervenției în cadrul unei întâlniri sub patronajul Ministerului Educației am reușit să-l convins pe autorul documentului curricular că o asemenea creație reprezentativă pentru România de azi și de aproape două sute de ani, nu este o „poveste”, cu personaje imaginare, feți frumoși și baba Cloanța, ci are **o istorie susținută de dovezi și mărturii**. Unele dintre acestea sunt greu accesibile, din cauza interdicției cercetării unor asemenea creații de către ideologia comunistă și a „transferului” melodiei din practica populară în creația de factură cultă, de circulația în două forme de scriere a textului, cu litere chirilice și latine și cu două semiografii muzicale diferite – psaltică și guidonică - prima accesibilă, în timpurile noastre, unui număr tot mai redus de cunoscători, unii dintre cei care nu o știu acuzând-o a fi criptică.

În pofida acestor inconveniente, **cântecul și-a sporit simbolistică patriotică și națională**, înscriind o traiectorie mereu ascendentă, ajungând la statutul de imn național, impus de istorie, de mai multe generații de români care s-au jertfit pentru libertate și de momente esențiale pentru devenirea României moderne. Acest statut este confirmat și prin includerea cântecului în creații reprezentative, literare (poemul dramatic al lui **Mihai Eminescu** *Mureșan*, în care cântecul urma să devină suportul muzical), sau muzicale, semnate de **George**

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu, Mihail Jora, Iacob Mureșianu, Pietro și Enrico Mezzetti Nicolae Bretan și alții.

Deși varianta oficială a programei a acceptat, în final, titlul „istoria imnului național", unii autori au perpetuat vechiul și necorespunzătorul titlu. Unul dintre manualele intrat recent în uz preia formularea primei variante a programei, vorbind despre „povestea" imnului național, expediată diletant în lecția intitulată *1 Decembrie - Ziua Națională a României,* al cărei titlu poate fi mai curând a unei lecții de istorie[23].

Din această lecție elevii pot înțelege că Andrei Mureșan ar fi fost un manelist al epocii, care s-a trezit cântând într-o grădina din Brașov *Deșteaptă-te române*, ignorând faptul că nașterea cântecului a fost generată de o decizie a conducătorilor revoluției de la 1848, că **s-a cântat de către un grup al acestora, la Brașov** și apoi de **către revoluționarii ardeleni în Munții Apuseni și la adunarea pentru semnarea constituției, la Râmnicu Vâlcea, unde era prezent însuși Anton Pann și apoi în atmosfera pregătitoare și de realizare a Marii Uniri: la Chișinău (27 martie 1918), la Cernăuți (28 noiembrie 1918) și apoi la Alba Iulia (1 Decembrie 1918).** Nimic despre toate acestea nu spune elevilor manualul în discuție, preferând să citeze de pe internet detaliul fals și contrazis în urmă cu peste 120 de ani.

Celălalt manual destinat elevilor din clasa a V – a, intrat și el în școli în septembrie 2017, ignoră cu desăvârșire nemuritorul cântec, pe care elevii ar trebui să-l învețe să-l cânte și să-i înțeleagă sensurile complexe, mai ales că este menționat în programa oficială și mi se pare normal să existe în orice manual de specialitate, de unde să treacă în memoria celei mei tinere generații, pentru a nu rămâne numai în Constituție, unde vine prin istorie, cu explicațiile corecte ale genezei, evoluției și respectării unor amprente de epocă.

Principala vină a necunoașterii imnului revine școlii, unde elevii ar trebui să-l învețe, să–i înțeleagă bogatele semnificații, evoluția de-a lungul timpului, caracteristicile muzicale și literare: prezența unor regionalisme și arhaisme, faptul că cel de-al treilea personaj istoric simbolizând „mărețele umbre", care au dorit și au luptat pentru unire, este Iancu de Hunedoara, numit și Corvin și să știe proveniența folclorică a melodiei ce accede, în urmă cu aproape două secole, să devină

https://biblioteca-digitala.ro

un simbol național precum și circulația ei în forme multiple: folclorice monodice - psaltice, corale – pentru formații de voci egale și mixte - instrumentale, vocal – instrumentale, vocal – dramatice, coregrafice și simfonice amintite.

Cele mai recente manuale de specialitate fac loc unor „manele didactice", ignorând adevăratele valori muzicale ce ar trebui să stea la baza educației muzicale a celor mai tinere generații. Am întrebat în adunarea generală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor și ridic problema și în acest context: dacă nu ar fi normal ca asemenea improvizații didactico-muzicale să necesite avizul secției *Didactice* a breslei muzicienilor și **dacă nu ar fi normal ca în comisiile de programe și de avizare a manualelor de *Educație muzicală* să existe un reprezentant avizat al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor**, cum se întâmplă în cazul celor pentru *Limba și literatura română*. Se impune precizarea că din cei șase semnatari ai celei mai recente programe de *Educație muzicală* doar unul predă disciplina ale cărei conținuturi le proiectează, procentual însemnând că doar 16,6% din proiectare e realizată de un singur profesor care are legături directe cu elevii cărora se adresează documentul curricular. O asemenea prezență în cele două comisii de decizie a traseelor educației muzicale ar reduce acest handicap și ar avea efecte duble: **continuarea liniei de specializare a cântecului pentru copii,** începută de Gavriil Musicescu, D. G. Kiriac, Timotei Popovici, Alexandru Pașcanu, Dan Voiculescu etc. și **apropierea compozitorilor de necesitățile spirituale, de capacitatea copiilor de recaptare a limbajului muzical și de necesitățile vieții artistice școlare**, chiar în condițiile în care ansamblul coral școlar a fost expediat de factorii decizionali în afara programului școlarilor, lăudându-se în schimb cu concursurile, olimpiadele școlare corale, a căror pregătire se realizează „în afara plajei orare".

Cele mai recente manuale de Educație muzicală întreține și chiar amplifică deruta privind originea și istoria actualului imn național, preferând să preia de pe internet materiale cu grave erori și marcate de un diletantism condamnabil, ce transferă de la un material la altul erori ce au fost contrazise încă în secolul în care s-a afirmat cântecul.

Aberațiile lecției despre imnul național din manualul citat trag un puternic semnal de alarmă împotriva autorilor, dar mai

https://biblioteca-digitala.ro

ales asupra „experților externi" și a reprezentantului Centrului Național de Evaluare și Examinare din cadrul Ministerului Educației Naționale, care dovedesc faptul că nu cunosc istoria imnului național și a muzicii românești și pun sub semnul întrebării pregătirea lor profesională și mai ales cooptarea lor în asemenea comisii de evaluare. De aceea, voi propune Ministerului Educației retragerea manualului din școli și sancționarea „evaluării" antipedagogice, antiștiințifice, antipatriotice și antieuropene a celor trei membri ai „comisiei de evaluare" și a reprezentantului CNEE și corectarea fantasmagoriilor din manual.

Iată **detaliate cele patru acuzații aduse manualului și celor care au aprobat, publicarea lui** și remunerarea autorilor și a comisiei de către Ministerul Educației Naționale, cu ajutorul cărora se poate intra în istoria imnului național, demonstrând falsitatea și nocivitatea unor teorii învechite și foarte depărtate de adevărul documentelor și mărturiilor. Ele vor pune în lumină necesitatea cunoașterii anumitor elemente documentare referitoare la ascensiunea cântecului **de la practica populară până la cea de imn național**, trecând prin cântecul de lume, dar mai ales fiind proiectat de mase populare, spre statutul de cântec reprezentativ al idealului de libertate a poporului român.

„Evaluarea" antipedagogică a manualului citat este evidențiată de faptul că, la începutul lui se precizează că muzica imnului național este **„după Anton Pann"**[24], dar în lecția încadrată – nu am găsit justificarea acestei încadrări în unitatea IV – *Măsurile* - intitulată fără nici-o legătură cu titlul propriu zis al lecției – manualul afirmă că în vara anului 1848 „dintr-o grădină a unei case din Șcheii Brașovului se aude un bărbat cântând cu însuflețire. *Deșteaptă-te, române"*[25]. Peste câteva rânduri elevii află că e pusă la îndoială „paternitatea" melodiei, „manelistul" Andrei Mureșanu fiind „concurat" de alți doi pretinși autori: „Nu știm cu certitudine cine a compus muzica imnului nostru: poate însuși poetul, poate Anton Pann, poate Gheorghe Ucenescu". Această bâlbă și contrazicere față de prima atribuire este ignorată, cerându-se elevilor, în lecția de evaluare, ce urmează, să precizeze cine este compozitorul imnului. Se pare că cei doi autori și nici cei trei membri ai comisiei și nici chiar reprezentantul instituției de evaluare nu cunosc legăturile dintre *Deșteaptă-te, române* și *La*

https://biblioteca-digitala.ro

Marseillaise[26], scrisă anterior în manualul cu pricina „marsilieza” și se cere elevilor să realizeze o fișă de portofoliu cu informații despre imnul național al Franței (care dintre cele două cuvinte vor ajuta pe elevi să găsească datele cerute și mai ales raporturile celui românesc cu cel francez?).

Caracterul antipatriotic al manualului și al „evaluării” rezidă în faptul că susține aruncarea în derizoriu a simbolului muzical al poporului român, din care fac parte și elevii, utilizatori ai manualului. Autorii nu consemnează amintitele **momente importante din evoluția imnului**, care i-au conferit încărcătura patriotică mereu sporită și adaptată vremurilor: a fost cântat la Brașov, de grupul de revoluționari alcătuit din **Nicolae Bălcescu, Gheorghe Magheru, Dumitru Brătianu** şi **Cezar Bolliac,** în iunie 1848, cei care-și unesc glasurile cu ale lui **Andrei Mureșanu** și **Gheorghe Ucenescu**. **S-a cântat apoi în Munții Apuseni de către revoluționarii porniți să-și cucerească libertatea națională,** cei cărora a fost dedicat imnul (prezență confirmată de însuși Nicolae Bălcescu, participant la aceste lupte crâncene).

Tablouri de Constantin Rosenthal
România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății
România revoluționară

Interzis în Transilvania, cântecul trece munții prin „vămile cucului” și peste câteva zile este prezent la **Râmnicu Vâlcea, la semnarea constituției - 29 iulie** - dată consfințită ca

https://biblioteca-digitala.ro

zi a Imnului Național. **A fost simbolul muzical al adunărilor prounioniste de la Chișinău** (27 martie 1918) de **la Cernăuți** (28 noiembrie 1918) și al **Adunării Naționale de la Alba Iulia**, la 1 Decembrie, dată comemorată ca **Zi Națională a României.**

În cele două războaie mondiale ostașii români și-au jertfit viața pentru libertate națională la Mărăști, Mărășești, Oituz și Stalingrad și nu au cântat „manele" – cum sugerează autorii manualului în discuție. Cântecul a devenit simbolul luptei pentru libertate și s-a cântat în marile adunări ce au dus la Unirea cea Mare și elevii ar trebui să știe că în Constituția actuală este consfințit statutul de imn național, o recunoaștere a formării la 1 Decembrie a statului unitar român, iar în 1989 a izbucnit ca un vulcan, ca un simbol al dorinței de libertate politică al eliberării de totalitarismul comunist și a fost instituită o Zi a Imnului Național.

Ignorarea acestor date importante din „biografia" unuia dintre simbolurile României, care va împlini în curând venerabila vârstă de 200 de ani, apropiindu-se de vechimea veteranelor imnuri naționale europene, este dublată în manual de încadrarea comunistă - „imn de stat".

„Evaluarea" antiștiințifică este dovedită de afirmația că autorul melodiei ar fi Andrei Mureșanu, Gheorghe Ucenescu sau Anton Pann. Se știe de peste 150 de ani că Andrei Mureșanu nu era muzician și nu putea fi autorul melodiei, ci doar a versurilor. Ucenescu avea în 1848 doar 18 ani și abia peste trei ani va deveni elevul lui Anton Pann, care-i reproșează modul defectuos de cunoaștere și practicare a psaltichiei, fiind discipol al său timp de trei ani, cum va recunoaște singur: „ca să mă perfecţionez în arta cântărilor bisericeşti, 3 ani de zile". Manualul încriminat trece eronat anul revoluției de la Brașov: 1987 în loc de 1989.

Afirmația că nu se cunoaște autorul melodiei *Deșteaptă-te, române* **este falsă, antiștiințifică**. Se știe cine este autorul melodiei în discuție din studiile publicate într-un timp ce depășește o sută de ani, **studii semnate de autorități ale istoriei, ale istoriei literaturii și ale muzicii românești. Asupra unora dintre ele voi reveni în paginile următoare**: Nicolae Bălcescu (1852)[27], Gavriil Musicescu (1895)[28], Nicolae Iorga (1908)[29], Ion Popescu – Pasărea (1912)[30], Mihail Poslușnicu (1924[31] și 1928[32]), Sterie Stinghe (1933)[33], Ilarion

https://biblioteca-digitala.ro

Cocișiu (1940)[34], George Călinescu (1941)[35], George Breazul (1943)[36], Octavian Lazăr, Cosma (1972)[37], Viorel Cosma (1978)[38], Gheorghe Ciobanu (1979)[39], Vasile D. Nicolescu (1979)[40], mitropolitul Antonie Plămădeală (1981)[41], Mircea Ștefănescu (1984)[42], Vasile Vasile (1995[43], 1996[44] și 2017[45]), Ioan - Aurel Pop[46] etc. Toate studiile menționate consideră, în forme explicite, sau implicite, că melodia actualului imn național este cea datorată lui Anton Pann și fiecare adaugă elemente importante pentru urmărirea evoluției lui. Nicolae Bălcescu fiind confirmă prezența cântecului revoluționar în Munții Apuseni: „Apoi cu toţii, juni, bărbaţi şi bătrâni se puneau de făceau să răsune văile munţilor de cântări de vitejie şi de naţionalitate, mai cu seamă de acea puternică şi frumoasă marsilieză a d-lui Mureşan „*Deşteaptă-te române*", pe care o cântau chiar în mijlocul focurilor şi a urletelor tunurilor şi siliseră şi pe unguri a o învăţa şi a o cânta în bătaie, împreună cu dânşii"[47]. Contextul surprins de eminentul revoluționar și istoric este dominat de „cânturi pline de patriotism şi de sentiment naţional", pe care le cântă femeile ardelene care luau parte la luptele soţilor lor şi aminteşte o „jună, naltă şi frumoasă fată de munte, cântând un cântec dulce şi duios" auzit în Abrud. „Îmbătător de simţire" melodia cântată de „acea rumenă şi frumoasă fecioară pe ruinele pârlite şi înnegrite ale Abrudului", îi apărea că reprezintă „geniul naţionalităţii române stând pe deasupra mormintelor duşmanilor străini şi cântând un imn de înviere"[48].

Biograful lui Avram Iancu, Silviu Dragomir, amintește că și în iulie 1849 (la un an după izbucnirea revoluției) cântecul era viu și „în acordurile cântecului triumfal însuflețirea taberei nu mai cunoștea margini"[49].

Savantul Nicolae Iorga urmărește legăturile cântecului românesc cu cele grecești ale epocii – asupra cărora voi reveni - iar Iosif Vulcan considera cântecul „evanghelia naţională".

Caracterul antieuropean al manualului citat se reflectă în faptul că elevii nu află nimic despre semnificațiile imnului național francez - *La Marseillaise* – despre legăturile imnului nostru național cu cel francez, ori despre relațiile dintre cele două revoluții, și nici despre *Imnul Uniunii Europene*, confundat cu semnalul *Uniunii Europene de Radio*, prezentat cu titlul *Eurovision* și cu un text în totală discordanță cu semnificațiile inițiale și actuale ale melodiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Asemenea grave încălcări ale normelor educaționale față de simbolurile naționale sunt prezente în materialele mediatice, scrise sau verbale, precum cele amintite, alimentate de lipsă de cunoaștere și de discernământ față de valori naționale autentice.

Am insistat asupra acestor patru medii responsabile de confuziile privind obârșiile și evoluția imnului național: materiale mediatice, scrise și audio, mediul unor oameni politici și școală, pentru a porni prezentarea subiectului de la **documente reale și mărturii de epocă**, unele expuse și în materialele menționate. Prezentul studiu se dorește a fi **un răspuns la disputele tot mai numeroase şi mai aprinse,** din păcate, unele și pătimașe, înregistrate în ultima vreme. Unele dintre ele se dovedesc a fi, în cel mai bun caz, pledoarii directe sau indirecte, în favoarea patriotismului local, sau exerciții de imaginație veleitariste, ilustrând revenirea, bănuim involuntară şi în necunoştinţă de cauză, la întrebarea lansată cu mult peste un secol în urmă, de revista lui Iacob Mureşianu – *Musa română* (1888): cine este autorul melodiei *Deşteaptă-te, române...?*

O parte a acestor elemente au fost detaliate în cele două studii amintite și pe care le-am prezentat profesorilor de specialitate la cursurile de perfecționare și mă determină să le reiterez – cu adaosuri descoperite în ultimul timp - și în paginile revistei *Muzica*, încă o dată mulțumind redacției pentru găzduirea prezentului studiu. În ultima vreme am beneficiat de neprețuitul „ajutor” al arhivei *George Breazul* din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, unde am găsit documente foarte prețioase pentru un nou volum de *Colinde* realizat de George Breazul în anii anteriori celui de-al doilea război mondial – precedat de un studiu - *Colinda –simbol al identității și unității spirituale românești*, dar și pentru evoluția celuilalt simbol al identității și unității spirituale românești – *Imnul național*. Eminentul muzicolog a fost pasionat de subiect, a adunat foarte multe materiale, majoritatea din documente primare, dar nu a reușit decât să publice studiul amintit, a cărui trunchiere în volumul operelor muzicologului este explicabilă.

(va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Vasile, Vasile - *Imnul Național al României - Deșteaptă-te, române – după documente de epocă; I;* în: *Actualitatea muzicală,* București, Serie nouă, nr. 12 (CLXLVII), decembrie 2017, p. 37; II: ianuarie CLXLVIII*,* ianuarie 2018, p. 34; *III :* (2 (CLXLIX), februarie 2018, pp. 24 - 25
2 - Constantinescu, Grigore – *Şi totuşi Deşteaptă-te, române a fost scris de Anton Pann;* în: *Feţele culturii,* supliment al ziarului *Azi,* Bucureşti, nr. 224, 17 februarie 1997, p. 4;
3 - Breazul, George - *Demoazela Măriuţa*; în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I..., pp. 485 – 486; Republicat în: Jora, Mihail – *Studii şi documente,* volumul I, Bucureşti, Editura muzicală, 1995, p. 118;
4 – *Idem, ibidem*.
5 - Vasile, Vasile - *Nicolae Bretan,* lucrare achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, nr. 24 372.
6 - Vasile, Vasile - *Figura lui Ştefan cel Mare în muzica românească,* în: *Studii de muzicologie,* vol. XVII, Bucureşti, Editura muzicală, 1983, pp. 5 – 76;
7 - Vasile, Vasile – *Martirajul Sfinților Brâncoveni reflectat în creația populară;* în*: Muzica*, București, București, Serie nouă, An XXV, nr. 4 (100), octombrie – decembrie 2014, pp. 80 – 110; Republicat în: *Constantin Brâncoveanu (1688 – 1714) – Studii și cercetări academice*, București, Editura Trinitas a Patriarhiei Române, 2015, pp. 214 – 248;
8 - Ciobanu, Gheorghe – *Muzica bizantină*, în*: Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, Editura Muzicală, 1970, pp. 91 - 93.
9 - Bucur, Sebastian Barbu – *Imnuri, aclamații, engomioane și polihronii în manuscrisele psaltice românești, grecești și bilingve de la sfârșitul secolului al XVII – lea până la începutul secolului al XIX – lea, aflate pe teritoriul României;* în*: Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București, Editura muzicală, 1989, pp. 155 - 165
10 - Gheorghiță, Nicolae - *Muzicile Prințului: Muzică, Ceremonii și reprezentări ale puterii princiare, la curțile Valahiei și*

https://biblioteca-digitala.ro

Moldovei (sec. XVII – primele decenii ale secolului al XIX – lea) partea I; în: *Simpozionul internațional de Muzicologie bizantină 300 de ani de românire (1713 – 2013),* București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2013, pp. 183 – 205.
11 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 2007, vol. II, 2008, vol. III, 2013.
12 - Vasile, Vasile - *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI – XX*, vol. 2, Iași, Editura Artes, 2010;
13 - Vasile, Vasile – *Anton Pann personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, București, Editura Academiei Române, 2017.
14 - Vasile, Vasile - *Deşteaptă-te, române (legendă şi istorie);* în: *Studii şi articole de istorie*, Bucureşti, An LXII, s. nouă, 1995, pp. 140 – 144.
15 – Vasile, Vasile – *Vârstele imnului „Deșteaptă-te, române*; în: *Studii şi cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom 43, București, Editura Academiei Române, 1996, pp. 25 – 52.
16 - Oltean, Vasile – *Dreptul la replică;* în: *Feţele culturii,* supliment al ziarului *Azi,* Bucureşti, nr. 223, 10 februarie 1997, p. 2;
17 - Constantinescu, Grigore – *Ari cit., loc cit.*
18 - Oltean, Vasile – *Imnul Naţional „Deşteaptă-te, române" – scurt istoric,* Braşov, Editura Orientul Latin, 1998, reeditată în 2008 de Fundaţia „Prima Şcoală Românească, Braşov";
19 - *Imnul o mare problemă a aleşilor;* în: *Libertatea*, Bucureşti, nr. 3196, 3 februarie 2001, p. 2;
20 - *Ministerul Educaţiei Naţionale și Cercetării Ştiinţifice - Programa şcolară pentru disciplina Educație muzicală Clasele V-VIII,* Bucureşti, 2017, p. 4.
21 - Matei, Sofica, Matei, Viorica, Beecham, Alexander – *Educaţie muzicală* – manual pentru clasa a IX – a, Bucureşti, Editura Aramis, 1999, p. 5
22 - Matei, Sofica, Marinescu, Mihaela – *Educaţie muzicală* – manual pentru clasa a VII – a, Bucureşti, Editura Aramis, 2000, p. 4;

https://biblioteca-digitala.ro

23 - Toader, Anca – Moraru, Valentin – *Educație muzicală* manual pentru clasa a V – a, București, Editura Aramis, 2017, p. 44.
24 - *Idem*, p. 3;
25 - *Idem,* p. 44;
26 – *Idem*, p. 46;
27 - Bălcescu, Nicolae – *Mişcarea românilor în Ardeal la 1848;* în: *Junimea română,* An I, nr. 2, 1852, pp. 11 – 13, cu titlul „*Discursul cetăţeanului Bălcescu";* Republicat în: *Opere*, vol. 1, *Studii şi articole*, Editura Academiei, Bucureşti, 1953
28 - Muzicescu, G(avriil) - *Relativ la Deșteaptă-te, române;* în: *Arta,* Iași, An IV, nr. 1, ianuarie 1895, pp. 45 – 50; *Notiți Aria lui Deșteaptă-te, române;* în: *Arhiva*, organul societatii istorice și literare din Iași, An VI, nr. 1 și 2, ianuarie - februarie 1895, pp. 223 – 226
29 - Iorga, Nicolae - Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea. De la 1821 înainte, în legătură cu dezvoltarea culturală a neamului, vol. II - Epoca lui M. Kogălniceanu (1840 - 1848*), București, 1908, p. 262.*
30 – P(opescu) – Pasărea, (Ion) - *Origina melodiei cântecului național „Deșteaptă-te, române";* în: *Cultura*, București, An 11, nr. 4, aprilie 1912, pp. 78 - 81.
31 – Poslușnicu, Mihail Gr. – *Deșteaptă-te, roâne;* în: *Revista Profesorilor de Muzică,* (Botoșani), An I, nr. 4/ 1924, p. 1*;*
32 - *Idem - Istoria musicei la romani,* București, Cartea Românească, 1928, p. 406.
33 - Stinghe, Sterie – *Deșteaptă-te, române - în forma lui originala* și *Din sânul maicii mele;* în *Țara Bârsei*, Brașov, An V, nr. 6, noiembrie - decembrie 1933, pp. 519 – 522.
34 - Cocișiu, Ilarion - *Sorcova;* în: *Axa*, București, An IX, nr. 44, 28 decembrie 1940:
35 - Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941.
36 – Breazul, George - *Cronica muzicala Sub zodia lui „Deșteaptă-te, române";* în: „*Gândirea",* București, An XXII, nr. 7, august - septembrie 1943, pp. 416 – 421; studiu apărut postum, în formă trunchiată, în: Breazul, George - *Pagini din*

https://biblioteca-digitala.ro

*istoria muzicii romanești,*vol. II, Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, Editura muzicală, 1970, pp. 249 – 251;
37 - Cosma, Octavian Lazar - *Codex moldovenesc din 1824;* în: *Muzica*, București, An XXII, nr. 5, mai 1972, p. 13.
38 – Cosma, Viorel - *De la Cântecul zaverei la Imnurile unității naționale,* Timișoara, 1978
39 - Ciobanu, Gheorghe - *Cântece revoluționare* și *patriotice din perioada anului 1848;* în: *Muzica, București,* An XXIII, nr. 7, iulie 1973, p. 19; republicat în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie,* vol. II, București, 1979, p. 200.
40 - Nicolescu, Vasile D. - *Manuscrisul Ucenescu - Cânturi,* București, Editura muzicală, 1979, cu piesele muzicale transcrise în notatie guidonică.
41 - Plămădeală, Antonie – *Andrei Mureşanu, „poetul unei singure poezii" – dar nemuritoare*; în: Plămădeală, Antonie - *Dascăli de cuget şi simţire românească*, Bucureşti Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981.
42 - Ștefănescu, Mircea - *Cântecul revoluționar și patriotic românesc,* București, 1984, pp. 125 - 135.
43 - Vasile, Vasile – *Deșteapta-te române! – st. cit., loc cit.*;
44 - *Idem – Vârstele imnului Deșteaptă-te române - st. cit., loc cit.*;.
45 - Vasile, Vasile – *Anton Pann personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, București, Editura Academiei Române, 2017.
46 - Pop, Ioan – Aurel – *Identitatea românească,* București, Editura Contemporanul, 2017.
47 - Bălcescu, Nicolae – *Mişcarea românilor în Ardeal la 1848;* în: *Junimea română,* An I, nr. 2, 1852, pp. 11 – 13, cu titlul „*Discursul cetăţeanului Bălcescu";* Republicat în: *Opere*, vol. 1, *Studii şi articole*, Editura Academiei, Bucureşti, 1953, p. 334.
48 – *Idem,* p. 335.
49 – Dragomir, Silviu - *Avram Iancu,* București, Editura științifică, 1965, p. 210:

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vasile Vasile

"Deșteaptă-te, române" ["Wake up, Romanians!"] – From Folk Song to National Anthem, a Hymn to Romanian Identity and Unity

The interest that has been shown lately regarding the history of our national anthem, and especially the confusion that has been created around it by certain dilettantes, support the necessity of this study. It is based on genuine documents dating from the two centuries that have passed since it was written, which prove the fact that it is a synthesis of our musical culture. It stemmed from our folk creation, from the Christmas lore, and it was subsequently assimilated to the lay song repertoire in the first half of the nineteenth century. It became the emblem of the 1848 Revolution, then an anthem – due to Gavriil Musicescu and D. G. Kiriac – and, after the fall of communism, our national anthem. The arguments of this trajectory have been supported by eminent men of culture: Iosif Naniescu, Nicolae Iorga, Gheorghe Adamescu, George Călinescu, etc., and by our representative musicians: George Enescu, Mihail Jora, Alexandru Zirra, Nicolae Bretan, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Ilarion Cocișiu, and Viorel Cosma, who also identified a great part of the text's translations into European languages. The study looks especially at the patriotic value that the song has taken on in time, as it accompanied important events of our history: the 1848 Revolution, the 1859 Union, the 1877 Treaty of Independence, the Great Union of 1918 – when its status as emblem of the 1 December 1918 act was certified, as it accompanied the union gatherings in Chernivtsi, Kishinev, and Alba Iulia – and finally the events of 1989 – the crash of Romanian communism.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Carte de căpătâi[1]

Nicolae Brânduş

Editura EIKON a avut o remarcabilă iniţiativă publicând (republicând) recent o carte apărută în 1997 şi dispărută aproape 20 de ani din spaţiul public, deşi la vremea respectivă a fost onorată şi unanim apreciată. Şi nu este singurul caz: este soarta ce pare fatală, a multor evenimente similare care la momentul apariţiei stârnesc interesul general, spre a deveni o efemeridă înlocuită a doua zi de alta la fel, într-o lume culturală unde lipsa memoriei pare endemică şi unde se trăieşte doar clipa, un gol umplându-se cu altul, într-o sarabandă fără sfârşit...

[1] Irinel Anghel - *Orientări, Direcţii, Curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Eikon, 2018

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetând azi, aici şi acum cartea d-nei Irinel Anghel despre care este vorba, îmi este clar de ce în cercurile de muzicieni de toate categoriile, aceasta a deţinut un loc privilegiat datorită subiectului pus în discuţie, şi anume *Orientări, Direcţii, Curente* - constituindu-se ca o privire de ansamblu cuprinzătoare asupra prezenţei muzicii româneşti pe plan internaţional în ultima jumătate a secolului trecut.

Autoarea intenţionează să surprindă TOT şi în mare măsură o face, fiind lipsită de orice prejudecăţi. Nivelul corect şi obiectiv la care tratează subiectele, autori şi opere, se remarcă prin luciditate şi probitate, printr-o consistenţă teoretică de luat bine în seamă. Nu citeşti păreri personale, ci iei contact nemijlocit cu probleme expuse raţional şi obiectiv, aşa cum sunt. Şi autoarea are capacitatea de a o face totodată strict personalizat, ca muzician şi creator. Cartea este o operă de cunoaştere, adâncire şi edificare conform unor norme general valabile şi aplicabile într-o cercetare asupra a ceea ce *este* şi nu pare a fi într-un fel sau altul. Drept care, autoarea nu "comentează" ci spune lucrurilor pe nume: este o mare calitate în a reuşi să te detaşezi de tine însuţi şi a-ţi cultiva obiectivitatea în deplină luciditate. Evident, lucrurile sunt aşa cum le vezi, dar depinde de fiecare măsura în care eşti capabil să vezi **în** obiect, să te identifici cu el şi să-l *vorbeşti*. Nu odată am afirmat că orice comentariu despre ceva ce este sau nu este cuvânt (scris sau rostit) se înscrie într-o beletristică de idei (!). Filosofia nu-i altceva, în lipsa unei metode epistemologice riguros alcătuită după criterii de ordin ştiinţific, unde lucrurile se petrec după alte rigori. Dar asta e altă discuţie... În teoria cunoaşterii distingem şi aserţiuni care stabilesc că nu există idei adevărate sau false, ci pur şi simplu idei... Ar fi o aplicaţie logică a principiului Terţului inclus, despre care doctrina Transdisciplinarităţii ne furnizează toate datele.

Iradiind cumva în textele de diferiţi autori, aşa cum apar în cartea d-nei I.A., am putea înfăţişa dihotomia Natură-Cultură (falsă , după părerea mea) nu atât în situaţii "când cultura devine natură" - după Anatol Vieru -, ci ca o problemă transdisciplinară legată de Niveluri de Realitate în care se înscrie experienţa umană. Prin abandonarea principiului logicii

https://biblioteca-digitala.ro

terţului exclus şi a adoptării celui inclus, s-ar putea naşte ideea că totul este posibil, cercetarea Realităţii desfăşurându-se strict pe planul estetic. Adică, conform lui Umberto Eco, interpretarea ar deveni infinită... Basarab Nicolescu demonstrează eroarea acestui punct de vedere, observând că este vorba despre înlocuirea unei logici cu alta, ambele definite formal după similare criterii de auto-consistenţă. Ne vine în minte în sensul de mai sus şi anume că "totul devine posibil", fraza lui John Cage de la Darmstadt din anii '50 (ca răspuns la părerea unora şi altora că "oricine poate face asta") care spunea: "oricine dar nu fiecare"(!). Sens în care am afirmat şi eu odată că prostia totală se poate bine defini ca *limită non-arhetipică....*

Drept care şi din multe alte puncte de vedere, nu pot decât să-i dau credit total d-nei I.A. în ce priveşte studiul aspectului arhetipal din muzica românească a perioadei respective. Deşi subiectul nu m-a preocupat în mod direct, l-am parcurs ca atare în afara oricărei "beletristici de idei" căreia i-am dat exact respectul cultural cuvenit. Mă refer la o literatură, uneori de înaltă calitate estetică, dar care nu rezolvă nimic deoarece peroraţia se dezvoltă pe un acelaşi Nivel de Realitate, prezentând obiectul trunchiat. Comentariile privind literatura muzicală românească, şi nu numai, reclamate de la această orientare estetică arhetipală, cu toate formele şi denumirile în uz: minimală, repetitivă, uneori "plasmatică", orfisme de toate tipurile [de escrocherie], muzică imaginară, muzică-memorie, muzică-gest şi câte şi mai câte, rămân fie ca elucubraţii învăluitoare, fie ca deşeuri poetice, adică orice altceva decât un studiu coerent, după o metodă epistemologică clară, al operei muzicale propriu zise. Gratuităţi, uneori de o aleasă ţinută intelectuală, prin care se eludează tocmai aspectul existenţial al operei artistice. Drept care, toate cuvintele despre muzica şi despre propria creaţie a unora şi altora trebuie bine stocate la locul cuvenit şi despre opera (lor) culturală ar trebui să "vorbim" altfel. Între Nivelurile de Realitate care compun experienţa cunoaşterii umane, se stabilesc dihotomii existenţiale şi funcţionale care ar trebui bine şi altfel puse în lumină. După cum am mai menţionat, doctrina transdisciplinarităţii ne oferă în

https://biblioteca-digitala.ro

acest sens, un instrument coerent de resetare a unor fixaţii de gândire şi de limbaj.

Una dintre calităţile de seamă ale studiului întreprins de d-na I.A. este fără îndoială (cu o singură excepţie, eventual) o anume “egalitate de şanse” atribuită fiecărui subiect supus cercetării. Atitudinea autoarei faţă de fiecare temă enunţată este strict obiectivă, chiar impersonală de cele mai multe ori. Sunt prezentate fapte, apariţii, doctrine, evenimente, în mod direct şi fără evaluări critice: ”imparţial ca tot Românul” (daca mi se permite citatul...). Tratarea cu egală aplicaţie muzicologică a fiecărei teme şi autor reprezentant al uneia sau alteia, este una din calităţile majore ale acestei cărţi de căpătâi. Mi se pare mai ales benefică, printre altele, prezentarea avangardei anilor ’50-’60 şi a celor două valuri care au compus-o şi definit-o în mişcarea muzicală românească. Autoarea surprinde cu deosebită fineţe în ce şi cum cele două generaţii care au compus-o, au circumscris o largă arie de cuprindere a noului în practica muzicală din România post-belică. Această temă, în comentariile mai mult sau mai puţin “standard”, mai autorizate sau mai de conjunctură, se cam limitează la un aşa zis “grup al celor patru”! (unde eşti tu Ţepeş Doamne!...). Mă gândesc la bietul Celibidache, specialist în înjurăturile adresate colegilor de breaslă, mari dirijori de fapt, catalogându-i drept “coca cola”... Cam despre aşa ceva e vorba şi, în mare, cam asta reprezintă memoria colectivă. Pe această temă, adevărul îl deţine fără îndoială d-na I.A., chiar dacă afirmă că este bântuită de îndoiala de a nu fi susţinut tot ce trebuie şi de a fi omis una şi alta. Adăugând şi fragmentele de tip [...., etc, si alţii (altele)], cu deschiderile de rigoare, putem afirma în deplină siguranţă că în carte găsim TOT. Având totodată convingerea că un asemenea subiect nu poate fi epuizat. Cartea, oricum se afirmă ca una dintre cele mai valoroase şi [complete] - chiar între ghilimele - cercetări muzicologice aplicate asupra subiectului şi se constituie într-un indreptar întru totul bine venit în muzicologia românească privind situaţia muzicii noi a perioadei 1950 – 1997, cu incursiuni şi înainte şi după anul apariţiei.

Cartea conţine un numar extins de texte de autor (cuvinte) datorate unor compozitori de seamă ai acestei

https://biblioteca-digitala.ro

perioade : Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Octavian Nemescu, Horaţiu Rădulescu, Costin Miereanu, Costin Cazaban, Mitrea Celarianu etc. Texte splendide ce se constituie într-o literatură aleasă. Mi se pare interesant periplul literar alcătuit de autoare în prezentarea acestor mostre poetice personale, mai consistente sau mai succinte, care definesc cu pregnanţă *mentalităţi şi utopii numai bune de crezare* (vezi beletristica de idei....). Şi, cu un plus de uimire constat cum toate evoluează în largi peripluri spre un cuvânt aproape magic: CÂNTEC !!! – găsiţi dvs. pagina aproape de sfârşitul cărţii.

Ah!

Aceasta mă determină să trec în zona [.....] a cărţii şi să-mi evoc anii ’70. Am publicat la începutul acestei perioade în Revista Muzica, un studiu intitulat *Despre Cântare*, în care am stabilit o dihotomie între ceea ce în muzică **sună** şi ceea ce **cântă!** Nu dezvolt aici această problemă, doritorii o pot rezolva cercetând literatura clasică românească. Atât acest articol, precum şi cartea publicată în 1984 la Editura Muzicală, *Interferenţe*, care îl conţine totodată cu teza mea de doctorat, au trecut neobservate şi au dispărut cf. modelului cultural autohton la care m-am referit în primele rânduri ale acestei recenzii. Trecând mai departe: în aceiaşi primi ani ai deceniului 7, în lucrarea de teatru instrumental INFRAREALISM, am conceput şi definit o serie de noi categorii de muzică: imaginară, muzica-memorie, accepţiuni ale tăcerii în enunţul muzical (pauza activă şi pasivă) definind un proces mental apt a fi cunoscut şi inclus în opera muzicală. Termenii au mai circulat în diverse accepţiuni (poetice) şi pe la alţi colegi din generaţiile vremii. Nimic legat metaforic de acest proces creator şi creativ în actul formării operei muzicale în ce mă priveşte ci pur şi simplu indicaţiuni de comportament interpretativ. O poetică în desfăşurare muzicală. Ca atare am evitat orice beletristică de idei şi alte istorioare de povestit, inutile funcţionării acestui fenomen cultural. Am descris fără ambiguitate cum acest proces poate avea loc şi am preconizat deschiderea liberă a acestuia în subiect.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă capcană a perioadei studiate în cartea d-nei I.A. ţine de logică: sunetul nu este şi nu poate fi o metaforă a unei ideologii de orice altă natură, având o compoziţie existenţială proprie şi ireductibilă. Şi anume, *Cântarea*, acel recurs ontologic la "a fi sau a nu fi" prin situarea la acel plan de Realitate prin care accesul la *CÂNTAREA FUNDAMENTALĂ* devine posibil. Ar fi de dorit să sistăm (pe cât se poate) jocul cu vorbele (metaforele), cu tot felul de fixaţii filologice, şi să deschidem altfel porţile ontologice ale sunetului. După Basarab Nicolescu, artizanal, poetic... Dar tributari metodei, rigorii şi experimentului edificator adevărului (logicii transdisciplinarităţii). Altfel, ne vom învârti tot în jurul cozii, într-o Realitate unidimensională, cu toată literatura de resort, ignorându-ne. Problema se deplasează de la estetic la **etic...**

Nu aş putea încheia rândurile de faţă fără a mă mai referi punctual la unele zone [....] din cartea d-nei I.A. Pot fi luate sau nu în seamă.

Până în anii '97, s-au produs un numar impresionant de lucrări vocal-simfonice, în cea mai mare parte, la comandă politică. După ştiinţa mea, trei s-au constituit în evenimente artistice de excepţie: este vorba despre oratoriile *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, *Cântare Omului* - pe versuri de Maiakovski de Tiberiu Olah şi *Strigoii* - pe versuri de Eminescu de Nicolae Brânduş. Toate au reprezentat în istoria muzicii din această perioadă, momente de vârf, independent de ideologia vremii. Prima lucrare se distinge prin patosul naţional, cea de a doua printr-o scriitură la zi, de o înaltă calitate artistică iar cea de a treia, printr-o sinteză, i-aş zice exhaustivă, a tuturor coordonatelor care au format Muzica Nouă (vezi şcoala de la Darmstadt) într-o perioadă de început a anilor '50-60 ai secolului trecut. Lucrarea, al cărei titlu a trebuit schimbat datorită imbecilităţii decidenţilor culturali ai perioadei, în *Logodna* şi a trebuit să fie special înregistrată la Radio spre a deveni prezentată ca "operă-pantomimă", adică ceea ce nu este!, a fost concepută ca un oratoriu cu 3 grupe instrumental – corale extinse, solişti şi surse electronice, într-o alcătuire serială-dodecafonică cu moduri complementare asemenea, elemente aleatorice etc. Cam TOT se găseşte în *Strigoii* lui

https://biblioteca-digitala.ro

Eminescu din această alcătuire, minus sugestia de prezentare a acesteia într-o grotă cu multiple arcane de către o formaţie cu peste 300 de participanţi şi 3 dirijori... A fost lucrată 2 ani (1968-70) spre a fi abandonată în cine ştie ce muzeu al uitării...

Cartea d-nei I.A. ***de căpătâi***, aşa cum este, rămâne pentru muzicologia noastră. un eveniment demn de a fi bine adus la cunoştinţa publicului larg. Este un model de ştiinţă şi cunoaştere, o panoramă şi o criptogramă în acelaşi timp, a unui fenomen artistic-cultural dezvoltat într-o jumătate de secol. Avem nevoie azi, de o schimbare esenţială de paradigmă şi de noi modele epistemologice în cercetarea muzicală, care se reclamă cu pregnanţă. Şi de un tineret studios care să se înhame substanţial în această treabă. Altfel, vom îngroşa doar ceea ce ştim cu alte futilităţi....

Toata preţuirea autoarei!

SUMMARY
Nicolae Brânduș
A Paramount Book

Irinel Anghel's book – *Orientări, Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* [*Orientations, Directions, Trends of the Romanian Music of the Second Half of the Twentieth Century*] – is a musicological event worthy of being well brought to the attention of the general public. It is a model of knowledge, and at the same time the panorama and cryptogram of an artistic and cultural phenomenon developed over half a century. The author aims to capture EVERYTHING, and to a large extent she does, devoid of any prejudice. The correct and objective level at which she treats subjects, authors and works distinguishes itself through lucidity and honesty, through noteworthy theoretical solidity. The reader does not receive personal opinions, but is directly confronted with various issues expounded rationally and objectively, presented as they really are. And the author can do this in a very personal way, in her capacity as musician and creator. This book is a work of knowledge, of in-depth exploration, and of edification according to certain generally valid norms, applicable to the research of what *is*, and not only of what *seems to be* one way or the other.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (VII)

George Balint

Cap. XVII Comicul

Deja recunoscut drept categorie estetică[1], comicul implică un contrast de registru, între esență și aparență, prin care se propagă o atitudine critică față de o situație normată abuziv, inerțial și care, tinzând să se ia pe sine ca valoare de finalitate, se decuplează de un scop lucrativ (folositor). Filozoful francez Henri Bergson distinge mai multe aspecte ale comicului, sintetizabile prin trei: de ***sitauție***, de *limbaj*, de *caracter*.[2] Într-un studiu despre categoriile estetice la Moutsopoulos, compozitorul și teoreticianul Dan Dediu menționează: „Caracteristica principală a *comicului* şi a categoriilor sale derivate este găsită de Moutsopoulos apelând la ideile lui Aristotel din *Poetica.* O putem reformula, pentru a o simplifica şi actualiza, după cum urmează: *preschimbarea formelor canonice ale frumosului în direcţia rizibilului, astfel încât urâţenia lor să fie inofensivă.* O definiţie complexă a *comicului* apare la pagina 72[3]: «Comicul (...) este o valorizare sistematică a formelor rizibilului, prin utilizarea şi combinarea principiului repetiţiei şi al persiflării, de care ţine fiecare element, provenit, la rândul său, din arsenalul ridicolului.» Principiul repetiţiei de care pomeneşte Moutsopoulos este în mod vădit unul al repetiţiei oarbe şi al implantării sale mecanice într-un sol

[1] Vezi *Nota* de la sfârșitul articolului
[2] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Iași, Institutul european, 1992.
[3] Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, Ed. Univers, Buc., 1976

https://biblioteca-digitala.ro

nepotrivit, cum este cel al lumii vii, idee bergsoniană preluată elegant şi redimensionată într-un context estetic mai larg.„[1]

Pe relația cu privitorul, feedbackul prin care comicul se confirmă constă, așadar, în râs. Chiar dacă râsul poate avea diferite resorturi – psihic (râsul nervos), social (râsul parodic sau *disonant*, de măscări și de prostie ori cel *armonic*, integrator), fiziologic (râsul terapeutic, de destindere), subcultural (râsul prostului) ș.a. – comicul provoacă reflex un râs critic (regulator), prin aceea că există recunoașterea inteligentă a contrastului între ceva serios (potrivit simțului comun) și reversul acestuia prin excesivitate (mult prea serios), generând nevoia recuperării în perimetrul normalității. Comicul se poate legitima însă și prin râsul de un anumit fel de comportament/relaționare social/ă, în care atât cadrele cât și agenții implicați sunt percepuți ca tipuri teatrale de situații și personaje comice, precum în piesa lui Caragiale, *O scrisoare pierdută* (1884). Avem, în acest caz, reacția unui râs cultural ce presupune o anume experiență de cunoaștere și integrare în raport cu bunul simț/obicei (al locului și perioadei) în care un fapt se produce figurativ.

Oglindindu-ne caricatural, comicul figurat artistic ne ajută să devenim conștienți de cotidianul ridicolui incident și, pe cât cu putință, să-l evităm (corectându-ne). Avem nevoie de această inteligență a comicului întru reflectarea comportamentului exterior, de suprafață, la nivelul contactelor inerente. Este aici un resort de necesitate, spre recuperarea *frumuseții juvenile* a chipului nostru dinspre lume.

Referit obiectului muzical, comicul constă într-o deformare de ordin dinamic[2], mai cu seamă pe linia vitezei de mișcare (tempoul), dar și a intervalelor dintre înălțimi, a ritmurilor, intensităților ori timbrurilor. Să ne imaginăm cât de hazlie ar putea deveni expresia unei părți lente dintr-o sonată

---

[1] Dan Dediu, *„Sistemul categoriilor estetice la Evanghelos Moutsopoulos”*, în *Estetica muzicală: un altfel de manual*, Ed. UNMB, 2007, cit. p. 218.

[2] În sistemul lui Moutsopoulos, comicul se subsumează categoriilor eidologice de tip dinamic.

https://biblioteca-digitala.ro

sau simfonie dacă i-am schimba starea mișcării prin comprimare temporală, respectiv o excesivă creștere (brusc sau prin accelerare) a vitezei de parcurs sonor. La fel ar fi percepute, pe linia unui comic de expresivitate melodică, un cânt gregorian împănat (cromatizat) cu tot felul de intervale (tonuri) mărite, un melos bizantin manelizat ori un cântec de leagăn intonat melismatic. De asemenea: un marș valsat, un vals mărșăluit – comicul de caracter al mișcării; punctarea (asimetrizarea) unui ritm izocron – șchiopătarea pulsației), un *forte* în loc de *piano* și viceversa; o tubă în loc de piculină sau un fagot pe post de mandolină ș.a.m.d. Conform lui Moutsopoulos, derivate din comic sunt: *caricaturalul* – îngroșarea și deformarea unor trăsături sonore (teme melodice, formule ritmice, acorduri de armonie, aspecte de orchestrație), ceea ce presupune cunoașterea referentului (obiectului muzical nesluțit); *spiritualul* – prin „inversarea unei relații definitiv stabilite”[1] –, căruia i-am putea corespunde expresia glumeață și totodată rafinată din unele opere de Mozart: contrastele dinamice din Uvertura la *Răpirea din Serai* (1782) dar și liedul lui Osmin din Actul I al aceleiași opere, unde se remarcă un spiritual contrast între grosietatea caricaturală a personajului și atmosfera tonalității minore în care se derulează cantilena; ori a ariei lui Papageno din *Flautul fermecat* (1791), referindu-ne la replicile imitând cântul de păsărele intonate din naiul lui Papageno; și celebra arie a lui Figaro, „*Non piu andrai, farfallone amoroso*”, din primul act al operei *Nunta lui Figaro* (1786), unde comicul spiritual este relevant și prin ritmul punctat. Exemple notabile de efect comic prin inserturi stilistice sau tematice cunoscute în contexte muzicale de contrast le avem la Jacques Offenbach, care era bine cunoscut pentru parodierea muzicii altor compozitori. În general, tehnica parodierii la Offenbach consta în a aduce o muzică originală (de alt autor) în circumstanțe neașteptate și incongruente: introducerea cântecului revoluționar *La Marseillaise* în corul zeilor rebeli din opera feerie a sa (considerată drept prima operetă clasică, 1858) *Orfeu în infern* (de fapt, *din lumea*

[1] E. Moutsopoulos, *Op*. cit. p. 70

https://biblioteca-digitala.ro

interlopă), ca și a unei arii a lui Orfeu – „*Che faro senza Euridice?„* – din *Orfeu și Euridice* (Actul III) de Gluck, tot în aceeași celebră operetă. Comicul, ca și dramaticul, comportă derivativ o bogăție de nuanțe[1].

Am putea identifica un cronotop generic al comicului, prin conjuncția a două coordonate de timp-spațiu: *juvenilul* și *prim-planul*. Indiferent de vârsta lor, în comic toate personajele devin instantaneu, preț de o clipă, tinerești și dinamice. Totoadată, situația comică are relevanță câtă vreme relațiile sunt aduse în perspectiva unui văzut de-aproape, ca într-un cadru de prim-plan. Drept urmare, narațiunea în comic este frustă, fiind compusă din numeroase și scurte secvențe cu profil comic-cadențial, asemănător unor necontenite poticneli. Panoramarea e mărginită strict sau închenaruită cameral, ceea ce probează comicului o valență de *familiaritate*.

În scenografia comicului cromatica de fundal rămâne în general ternă, iar aceea a personajelor de prim-plan cât mai economică, aproape redusă la radicalitatea conținutului de contrast alb-negru. Comicul are loc într-un cadru plan (2D, ca în desenele animate), de studio, minim-suficient, atât cât să cuprindă în mod familiar (căci personajele comice ajung în cele din urmă să fie indrăgite/apropiate sufletului) situația/personajul de *moment*, devenit(ă) comic *acum*, tocmai pentru că nu are nevoie de întindere narativă (discursivă). În fapt, nu avem atât istorii (povestiri), cât situații dintr-un timp comprimat până la momentalizare și recompus apoi din succesivitatea unor atare secvențe (de timpi subțiați din vertical sau lățiți din orizontal) care condimentează sobrietatea unui areal perimetrizat, peste care se suprapun rizibil, ca pe suprafața unui cașcaval făcut șvaițer.

Din această ultimă comparație deducem încă un aspect al cronotopului comicului referit comprimării spațiu-timpului: *trecerea instantanee* printr-o *scurtătură nevăzută* (ca printr-o gaură de vierme intergalactică): se iese dintr-o cameră cu un

[1] Privitor la comicul muzical și diferitele sale nuanțe trimitem și la articolul Ioanei Marghita „*Comicul în muzică„* din volumul *Estetica muzicală: un altfel de manual*, Ed. UNMB, 2007, pp. 264 – 292.

https://biblioteca-digitala.ro

aspect (ținută vestimentară) și în clipa următoare se intră în aceeași cameră cu alt aspect, anulându-se durata obișnuită/cunoscută de schimbare între ținute, fapt obișnuit în multe dintre filmele cu Louis de Funès (celebrul actor de comedie franceză).

Într-o muzică autonomă – neatașată figurativ vreunui text literar și/sau imagini de mișcare vizuală (opera buffa, comedie muzicală, balet/dans comic) –, relevanța comicului comportă două aspecte fundamentale de sintaxă:

a. *monodic* sau solistic – când o temă/piesă cunoscută sau dată anterior este deformată (variată) hazos pe diferite planuri sonore, incluzând aici și eliminarea (tăierea) unor secțiuni ori inserarea altora (total inedite sau din alte lucrări cunoscute) sau chiar permutarea anapoda, într-o ordine comică, a secțiunilor din șirul inițial;

b. *polifonic* sau concertistic – când se aspectează o situație dialogală, în care două sau mai multe personaje sonore, instrumentate solistic într-o formulă camerală (duo, trio, cvartet etc.) și/sau într-o relație cu acompaniament (pian/orchestră), se *imită schimonosit* unul pe celălalt, sugerând o incongruență rizibilă.

În film avem două paradigme celebre: vagabondul buclucaș și omenos (Charlie Chaplin), englezul poznaș și pofticios (Benny Hill); jandarmul îngâmfat și prostuț (Louis de Funès) – ca personaje monodice; cuplul comic (Stan/slabul și Bran/grasul), ca foarte cunoscut exemplu de comic polifonic. O aspectare comică atât individuală cât și de ansamblu (cvartetul negustorilor venețieni) ne este livrată în comedia teatrală *Bădăranii* (1760) de Carlo Goldoni. Teatru cu dans și cântec (muzica de Jean-Baptiste Lully) avem în *Burghezul gentilom* (1670) de Molière, personajul protagonist fiind Domnul Jourdain. Dar și în operă sau operetă sunt numeroase exemple: Uberto din *La serva padrona* (Slujnica stăpână, 1733) de Giovanni Battista Pergolesi, Don Pasquale din opera cu același titlu (1843) de Gaetano Donizetti; Don Basillo din *Bărbierul din Sevilla* (1816) de Gioachino Rossini; Frosh din opereta *Liliacul* (1874) de Johann Strauss; perechea subretă - june comic, în opereta vieneză.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTĂ.[1]

Vasile Morar, *Considerații generale despre comic*

• În cele mai multe şi mai importante sistematizări şi teoretizări filosofice din spaţiul european şi nord-american de cultură, *comicul* este recunoscut drept o *categorie* estetică. O întreagă tradiţie a pregătit şi, până la urmă, a reuşit să impună acest statut. Această recunoaştere nu intră neapărat în contradicţie cu admiterea unui adevăr la fel de important, anume că, *fenomenul* comic este mult mai amplu în semnificaţii şi mult mai adânc în explicaţii decât ceea ce numim, în mod curent, *apariţie* şi *aparenţă comică*. Altfel spus, ca fenomen antropologic real, comicul are, pe de o parte, atât cauze biologice (inclusiv neurofiziologice), cât şi cauze psihologice sau sociologice.

• Pe de altă parte însă, fenomenului comic îi sunt ataşate dimensiuni lingvistice, comunicaţionale, de cunoaştere sau chiar metafizice. În fapt, nu există un fenomen comic brut, nedependent de aprecierea umană, deci, de valori omeneşti. Înseamnă că fenomenul, în toată amplitudinea şi adâncimea sa, poate fi înţeles numai ca fenomen *axiologic* aflat în raport de contiguitate cu, de exemplu, valorile *vitale* (afirmarea vieţii sau, din contră, a declinului şi a morţii), cu cele *morale* (binele şi răul, mila sau ura, iubirea sau inocenţa, cinstea sau răutatea) sau cu cele ale *sacrului* (dar şi cu cele ale desacralizării şi trecerii în derizoriu, rizibil şi profan) ş.a.

Scurtă incursiune asupra esenţei comicului

• Există o unanimitate de opinie în a-l considera pe Aristotel ca fiind cel ce-a sesizat ceva, într-adevăr esenţial, pentru fenomenul comic în genere, pentru dimensiunea estetică a comicului, în chip particular. Astfel, pentru Stagirit, comicul constă într-un defect sau o urâţenie, cu precizarea că aceste insuficienţe şi aceste sluţenii - care contrariază idealul ordinii şi armoniei - trebuie să fie ,,fără durere" şi ,,fără părere de rău". Comicul este, în fond, reprezentarea a ceea ce este *mai slab* în om; el încetează acolo unde începe suferinţa serioasă şi durerea amară. El mai aminteşte o condiţie, şi ea, esenţială comicului: *slăbiciunea*, de care este vorba în acest caz, *nu duce la pieire*. În acest fel, apare şi o importantă deosebire între comic şi tragic. Oricum, s-a observat că, în definirea antică a comicului lipseşte ceva destul de semnificativ, şi anume, reversul subiectiv al comicului, adică rolul subiectului care resimte comicul şi comicitatea situaţiilor.

---

[1] Paragrafe rezumate după Vasile Morar (filozof, n.1946), *Estetica, interpretării și texte* http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm#1

https://biblioteca-digitala.ro

• Odată cu Renaşterea şi cu noul accent pus pe subiectivitate, apare, tot mai pregnant, gândul că în comic se află ,,ascuns ceva", că el, comicul, ,,ne înşeală" oarecum, pentru ca apoi, să se dezvăluie înşelăciunea, tocmai acolo unde ne aşteptam cel mai puţin. Tot în epoca modernă, se adaugă o altă caracteristică considerată esenţială a comicului: „ivirea e ceva neaşteptat", ivire legată însă de un sentiment al propriei noastre superiorităţi.

• În ceea ce priveşte o definiţie numită, adeseori paradigmatică, dată comicului este de amintit celebra formulă kantiană: „Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei aşteptări încordate [nu în opusul ei cum este aşteptarea comună] ci în *nimic*". Tot Kant observă că, în tot ceea ce urmează să trezească un râs viu, zguduitor, trebuie să se afle ceva *absurd* (în care intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Oricum, absurdul, nu vizează doar domeniul moral, iar nenumărate situaţii comice arată că există comic şi fără slăbiciune morală, mai ales atunci când intervine *neprevăzutul*.

• Freud în *Cuvântul de spirit şi comicul* (1905) va evidenţia atât componenta psihologică a comicului şi a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât şi dimensiunea estetică propriu-zisă a celor două. Ipoteza lansată de Freud sună astfel: tehnicile cuvântului de spirit coincid cu tehnicile elaborării visului. Visul este: a) asocial; b) reprezintă o dorinţă refulată; c) funcţia lui principală este plăcerea. Cuvântul de spirit este: a) social; b) un joc comprehensibil; c) realizează obţinerea unei plăceri prin activitatea dezinteresată a aparatului psihic.

- La Freud, *condensării* din vis îi corespunde *conciziunea* din cuvântul de spirit, iar *deplasările* semnificaţiilor sunt fenomene şi tehnici comune atât visului, cât şi cuvântului de spirit. De asemenea, tot tehnici comune celor două entităţi sunt şi *reprezentarea prin contrariu* şi *non-sensul*, absurdul.
- Cum visul este teritoriul privilegiat de manifestare al inconştientului, şi cum, cuvântul de spirit se află şi el într-un raport inerent cu inconştientul, formarea cuvântului de spirit parcurge următoarele etape: 1. o idee preconştientă este încredinţată pentru un moment unui ,,tratament" inconştient; 2. rezultatul acestui ,,tratament" este recuperat de percepţia conştientă.
- Trei idei sunt importante în acest context. Prima: în cuvântul de spirit *plăcerea* provine din economisirea unui consum inhibitoriu. A doua: *plăcerea comică* rezultă din economisirea consumului de reprezentare. În fine: *plăcerea* produsă de *umor* rezultă din economisirea consumului afectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

- După cum se vede, la Freud, tehnicile cuvântului de spirit (condensarea, repetiţia, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greşeala de raţionament) sunt aceleaşi, dar plăcerea pe care unele sau altele o procură este diferită, în funcţie de dispoziţiile lor, altfel spus, de intenţiile pe care le arată. Oricum, el recunoaşte două: tendinţa *obscenă* (sau „vorba care dezbracă") şi tendinţa *ostilă* (sau „vorba care atacă ori care apără"). În cele două cazuri, umorul adună mijloace pentru a scăpa de ceva supărător, iar râsul pe care îl declanşează provine, cum am văzut deja, din economia de energie consacrată unei inhibiţii". În fine, Freud descrie, de asemenea, un cuvânt de *spirit inofensiv*, fantezist, care provoacă râsul, fără ca acesta să încalce tabu-urile, dar care ne eliberează totodată de constrângerile gândirii raţionale.

• Putem fi de acord cu Jean Cohen că „dintre toate categoriile estetice, singur comicul are privilegiul de a induce o *reacţie psihologică specifică,* care se poate recunoaşte uşor", dar aceasta nu înseamnă deloc că, în plan categorial el poate fi definit în termeni absoluţi, şi „fără nici un rest".

• Recunoaşterea psihologică nu ţine loc de definiţie în orizont estetic a comicului. Mai degrabă, aidoma frumosului, adevărului, binelui şi asemeni sacrului, cu care el este într-un intim raport, comicul nu poate fi definit „în termeni rezolutivi şi de soluţionare" (Jean-Marc Defays) ci, în termeni de aproximări succesive, de interpretări relative şi provizorii. În fond, după cum observă Jean-Marc Defays *comicul se sprijină pe mijloace* şi acest fapt este uşor de constatat dacă ne gândim că este suficient foarte puţin pentru a-l vedea apărând, dar tot la fel de puţin pentru a şi dispărea.

- Astfel, o formă a comicului, *grotescul*, este, în fapt, o mijlocire între Frumos şi Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv umorul negru nu este, în ultimă instanţă decât un mijlocitor între Bine şi Rău; în fine, *ironia*, este ea însăşi posibilă, ca mijlocire între Adevăr şi Fals.
- Formula aceasta, *comicul se sprijină pe mijlocire*, evidenţiază totodată, foarte pregnant şi faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice şi încărcate mereu de relativ şi relativizări. El erodează şi desfiinţează ceea ce îndeobşte este considerat absolut, canonic, regulă fixă. Comicul are nevoie, aproape întotdeauna pentru a fiinţa de disimulare, ambuguitate sau duplicitate, şi, chiar dacă, de pildă, Bergson reduce numărul procedeelor comune tuturor formelor comicului la trei ,,principii canonice (repetiţia, inversiunea, interferenţa seriilor) aproape

https://biblioteca-digitala.ro

toată lumea acceptă, până la urmă, că, el nu este, dacă-l evaluăm ca tip de discurs (după cum spune Jean-Marc Defays) „*un «gen», ci reversul tuturor celorlalte*".

- În acest sens se poate spune că, prin însăşi natura-i internă, specifică, care-l diferenţiază net de alte categorii, comicul oscilează fără încetare între abatere de la regulă şi reglementare, oscilează imprevizibil între recunoaşterea şi discreditare, oscilează aleatoriu între excludere şi integrare. În fond, comicul este ,,mai obiectivă" decât alte categorii şi calităţi estetice pentru că el este o categorie, ca mijlocitor", în postura de-a schimba orice, de-a demonetiza orice, de-a vedea în frumos şi urâtul, în sublim şi ridicolul (prin cădere), în graţios şi penibilul, în măreţie şi josnicii ş.a.m.d.

• O poziţie extrem de nuanţată în privinţa topos-ului comicului în sistemul categoriilor estetice, formulează Evanghelos Moutsopoulos, în cartea sa, *Categoriile estetice* (1970). Esteticianul grec plasează comicul în cuprinsul categoriilor estetice *determinative*. În cadrul acestor categorii contează *conţinutul* determinat al obiectului estetic iar „ceea ce le caracterizează mai mult decât altceva" este proiectarea, printre ele, de *valori omeneşti* în forme estetice. Mai mult, după Moutsopoulos, se poate afirma că, prin intermediul categoriilor *determinative* (precedate, în analiză, de cele *tradiţionale* şi urmate de cele *finale*), conţinutul obiectului estetic se umanizează, în sensul că „*oglindeşte lupta vieţii umane*".

- Sunt distinse trei grupe principale în sfera categoriilor determinative: a) *peidologice*; b) *tipologice* şi c) *tendenţiale*. Comicul este considerat, în acest caz, o categorie *eidologică, dinamică,* alături de *epic, dramatic* şi *tragic* (poeticul, liricul şi idilicul sunt şi ele categorii eidologice, dar *statice*, nu dinamice). După Moutsopoulos categoria eidologică a comicului poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului*, ca şi la alte câteva valori categoriale: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*. Toate aceste categorii au în comun *preschimbarea formelor canonice ale frumosului* prin tehnici şi convenţii specifice.
- Trăsătura pregnantă şi obligatorie e *antropocentrismul* adică, cerinţa raportării situaţiilor la om şi la ţinuta sa morală. Faptul este evident şi-n cazul categoriei *grotescului* - aflat în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia şi farsa tragică contemporană) - şi ea o formă a comicului, şi ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului.

https://biblioteca-digitala.ro

• Dacă Nicolai Hartmann consideră că relaţiile dintre comic şi frumos sunt clare (între plăcerea comică şi plăcerea resimţită în faţa frumosului înrudirea fiind mai mult decât strânsă), Jean-Marc Defays adoptă o poziţie opusă, el afirmând explicit: raporturile între frumuseţe şi comic nu sunt clare. Dacă unii caută comicul printre categoriile estetice asemănătoare poeticului, graţiosului, elegiacului, spiritualului, satiricului etc., alţii susţin următoarele: comicul este o valoare străină esteticii, el opunându-se poeticii. Efectiv, se va spune, în mod voit, despre o operă comică, faptul că ea este mai curând *reuşită* decât frumoasă, ca şi cum această proprietate dominantă ar neutraliza calităţile estetice.

• Se poate, atunci, concluziona: caracterul de „reuşit", de „izbutit", urmat însă, îndeaproape, de calificarea „esthetic", se aplică, până la urmă, *şi* pentru ceea ce este considerat frumos, sublim, tragic, graţios etc., ca şi, se înţelege, pentru opera sau creaţia *comică*. Înseamnă că importante sunt *condiţiile specifice* pentru realizarea fiecărei valori estetice în parte, fie aceasta calificată drept frumoasă, sublimă, tragică, comică, graţioasă ş.a.m.d.

Nicolai Hartmann*, Simţul pentru comic şi formele lui* [1]

• Comicul în sens strict estetic nu se realizează aşadar nici el fără umorul subiectului. El are nevoie, ca orice obiect estetic, de contribuţia reciprocă a subiectului. Subiectul trebuie să realizeze ceva cu totul determinat; şi aceasta constă în acest caz nu numai în atitudinea voioasă, neapăsată de griji, ci şi în simţul comicului însuşi. Aceasta însă este, în cazul normal, esenţial identic cu al umorului. Putem rezuma: fără comic al obiectului nu există umor în sesizare (sau chiar în reprezentare); dar şi fără umor în sesizare nu există comic al obiectului.Totuşi, propoziţia aceasta, în jumătatea a doua a ei, nu se potriveşte exact. Fără îndoială, o contribuţie din partea subiectului este necesară comicului ca obiect estetic, şi, fără îndoială, ea trebuie să constea în simţul adecvat pentru comic; dar ea nu trebuie să constea numaidecât în ,,umor", cel puţin dacă luăm acest termen în sensul lui restrâns şi precis, în care vibrează totdeauna şi un moment afirmativ privitor la obiect.

• Pot exista şi alte feluri de a pune în valoare comicul. Şi acestea i-ar putea face acelaşi serviciu reciproc ca şi umorul; dar în alt mod.În adevăr, există alte feluri de valorificare a comicului. Ele sunt înrudite cu umorul în receptivitatea lor pentru comic, şi în aceasta îi sunt coordonate: dar sunt foarte deosebite de el, şi în parte de-a dreptul

[1] Nicolai Hartmann (1882-1950, filozof german), *Estetica*, Editura Univers, pp. 457-462

https://biblioteca-digitala.ro

opuse în poziţia lor faţă de comic. Din aceste feluri, cele mai importante sunt:

1. simplul amuzament în faţa comicului; 2. gluma - folosirea comicului ca poantă; 3. ironia - punerea în valoare a propriei superiorităţi, printr-o coborâre aparentă a eului; respingerea, sub forma unei recunoaşteri aparente; 4. sarcasmul - respingerea amară, dispreţuitoare, nimicitoare - sub forma recunoaşterii exagerate.

- Ultimele două sunt, în chip manifest, tranşant opuse umorului. Căci umorul păstrează totdeauna - chiar ca umor ,,amar" - încă ceva binevoitor. Ironia nu are nevoie, ce e drept, să fie o respingere totală; ea devine totuşi lesne aceasta, tocmai prin ceea ce îi dă nuanţa specială de ceva fin şi aparte: prin angajarea propriului eu.
- Acelaşi lucru e valabil despre glumă; ea nu trebuie, în sine, să fie răutăcioasă, nu este însă nici preocupată să cruţe. Ea trebuie mai degrabă să ascută comicul şi să urmărească doar să facă să se râdă pe contul cuiva. Fireşte, aceasta nu se poate decât pe contul aceluia de al cărui comic involuntar este vorba. Şi, *mutatis mutandis*, acelaşi lucru trebuie spus şi despre ,,purul amuzament" faţă de comic. El caută numai distracţia, amuzamentul, - lezarea persoanei îl lasă indiferent.

Mihai Ralea, *Mecanismele de realizare a comicului* [1]

• Să examinăm acum *mecanismul de realizare a comicului.* Încercările de a explica comicul sunt numeroase. Ele pornesc de la Aristotel şi ajung până la Bergson. Fiecare explică în sine o altă speţă de comic, dar toate au ceva comun. Toate înfăţişează mecanismul comicului drept un efect de contrast a doi termeni de importanţă egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil. Teoria susţinută de Kant spune că obţinem efecte de comic de câte ori o pretenţie sau o iluzie de pretenţie, de la care aşteptăm o realizare se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. De exemplu sforţările unui clovn care vrea să sară peste un cal, dar care după ce se avântă culege un fulg de pe spatele calului. Este deci o pretenţie care se reduce la nimic, o valoare care se degradează brusc. Aici comicul presupune două momente: unul de încordare (pretenţia clovnului de a sări peste cal), urmând brusc un moment de uşurare, fenomenul se rezolvă printr-un fleac (clovnul ia un fulg de pe spatele calului). Aşadar comicul naşte dintr-o alternare între o încordare şi o relaxare, însă cu condiţia ca această relaxare să urmeze brusc încordării.

[1] Mihail Dumitru Ralea (1896-1964, specialist în științe sociale și politice), *Prelegeri de estetică*, Editura Ştiinţifică, pp. 224-229

https://biblioteca-digitala.ro

• Teoria susţinută de Schopenhauer spune că ori de câte ori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potriveşte obţinem comicul.

• Mai este faimoasa teorie a lui Bergson, care scoate din comic un efect de contrast între viu şi mecanic, între viaţă şi formalism. Ori de câte ori aşezăm un efect mecanic pe un substrat viu căpătăm un efect de comic. Acest mecanism este numit ,,le mécanique plaqué sur le vivant" şi se poate reduce la trei aspecte: cicălitorul care revine mereu (jucăria ,,dracul cu resort"); adunarea în jurul unor evenimente heterogene (bulgărele de zăpadă). De exemplu un grup de oameni care iau parte la întâmplări ce n-au nimic comun cu ei; comicul de caracter, care constă într-o anumită rigiditate a oamenilor.

• După Bergson comicul poate să fie: de mişcare, cuvinte, caractere, sau de formă şi Bergson reuşeşte să dea exemple pentru fiecare.

- Comicul formei reiese dintr-o deformare a realităţii, atribuirea a ceva care nu există. Când cineva se face că şchioapătă, devine comic, având de-a face cu o deformare a realităţii, întrucât el nu e şchiop. Comicul de mişcare presupune o atragere de atenţie asupra fizicului unui om într-un moment în care este în joc moralul său. Este comic strănutul la mare orator, în timpul discursului, pentru că deşi moralul său este în primul plan aproape un efect fizic, strănutul. Acelaşi efect apare când forma la locul fondului, adică se dă o atenţie excesivă aspectului mecanic. Aşa de pildă unul din eroii lui Moliere spune că e bine să mori după legile medicinii, decât să trăieşti în contra lor. Un alt exemplu de comic care iese din predominarea formei este următorul: un vas naufragiază şi un mic grup se salvează cu o barcă. La mal vameşii, în loc de ajutor, îi întreabă dacă nu au ceva de declarat la vamă.
- Bergson exagerează însă când spune că noi râdem de oricine are caracter. Acesta nu este un adevăr pentru că rigiditatea şi caracterul nu produc comicul decât atunci când atunci devin ticuri, automatisme de caracter, trecând în patologie. De obicei un om de caracter este stimat, inspiră respect. Toate teoriile au comun această alternanţă, terminată brusc printr-o sursă agreabilă.

• Am văzut că atitudinea comică se caracterizează printr-o uşurinţă, prin fortuit, am arătat mecanismul prin care se produce fenomenul comic. Urmează să trecem în revistă, diferitele aspecte ale fenomenului comic, analizând pe rând, *spiritul*, *ironia*, *burlescul*, *grotescul* şi *umorul*.

https://biblioteca-digitala.ro

Spiritul – un comic produs prin cuvinte, reieşind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. Nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Pentru a fi spirit, comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrângă asupra unei terţe persoane, să ne facă să râdem de altcineva. În genere, spiritul reiese dintr-un joc de sensuri al unor cuvinte aranjate voit, cu un anume scop, legate de o personalitate, dând impresia de precizie şi de înlăturare a oricărei alte posibilităţi de combatere.

• În spirit este întotdeauna o interferenţă de sensuri. Unul din ele parazitar, ascuns, apare brusc şi tinde să ia locul sensului principal, obişnuit, curent. Dacă acest sens parazitar se reduce la nimic, se produce comicul datorită mecanismului cunoscut, al reducerii la nimic a unei pretenţii. Dacă sensul parazitar se impune parţial, cuvântul de spirit de transformă într-un paradox, care conţine un minim de adevăr. De pildă, când Teleyrand spune că „tot ce este exagerat se anulează" avem de-a face cu un paradox. Sensul principal, că tot ce este exagerat este important, a fost înlocuit parţial de sensul că ceea ce este exagerat este nul. De asemenea, introducerea unei idei abstracte, comună, produce spiritul. De exemplu, fraza „nu mănânc între cele două mese" este des întrebuinţată. Un leneş spunând însă „nu lucrez între cele două mese", introduce un sens neobişnuit şi produce prin aceasta efectul de spirit.

• Spiritul este produs şi atunci când în locul unui sens propriu se pronunță unul figurat, sau invers. Tot astfel atunci când un simbol este înlocuit cu ceva material. Un procedeu curent pentru producerea spiritului este inversiunea. De asemenea, spiritul reiese din cuvinte care au o semnificaţie deosebită, dar se apropie mult de sunet. De exemplu nevastă-nefastă. În fine, spiritul se obţine atunci când pentru ceva solemn întrebuinţăm o expresie trivială, sau când în locul unui lucru poetic, aducem unul prozaic.

Umorul. Acest cuvânt din punct de vedere etimologic vine de la „humeur" (secreţie internă). Cum aceste secreţii au proprietatea de a schimba dispoziţia omului, încetul cu încetul cuvântul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul se bazează pe sentimente compuse, adeseori din elemente contradictorii: durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. El amestecă seriosul cu glumeţul, tristeţea cu veselia, simpatia cu antipatia. Din aceste amestecuri de sentimente rezultă unul nou, de totalitate, care este umorul.

• Mecanismul umorului se bazează pe o simulaţie, forma comică ascunzând un fond trist. În umor gluma se face pentru a ascunde o situaţie disperată, pentru a nu cădea pradă depresiunii totale. Fiind un

https://biblioteca-digitala.ro

sentiment total şi amestecat, umorul este şi realist. El ne deprinde cu aspectul fenomenal al vieţii, nepunându-şi întrebări care să depăşească acest fenomen, luând şi binele şi răul aşa cum sunt.

• De reținut că umorul nu este o categorie dramatică, care să admită numai anumite viziuni formale, ci lasă elementele de valoare ale existenţei să se amestece în diferite dozaje.

Burlescul – o formă de comic în care o valoare sau o pretenţie de valoare este redusă la ceva trivial, care ţine de animalic, de funcţiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. *Ori de câte ori o pretenţie ideală se sfârşeşte printr-un fenomen care ţine direct de funcţiile biologice avem burlescul*. Marii lacomi, marii băutori, care fac din mâncare şi băutură scopul existenţei lor, clovnii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

• Această categorie de comic apare şi atunci când personajele mari ale istoriei sunt trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurţi.

• Totodată, burlescul conţine şi un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferenţă faţă de fragezimile vieţii, ci este şi o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism. În acest sens Rousseau, care preamăreşte naturalismul este un cinic, Bergson pare un cinic pentru că protestează contra fenomenului de civilizaţie profesând o reîntoarcere la primele surse ale vieţii, care au fost alterate de societate. În acest sens burlescul este cinic pentru că agreează gluma groasă, parodia şi râsul grosolan.

Grotescul – exagerarea unui caracter individual, a caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului.

• Formele de grotesc sunt: *caricatura* în desen şi *pamfletul* în literatură.

- *Caricatura* a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungându-se până la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiţiei, vanităţii, însă nu printr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situaţii.
- *Pamfletul* a trecut prin trei perioade: la început o batjocură legată de fizicul cuiva. Personajele importante sunt prezentate ca având infirmităţi sau deformări fizice. În a doua perioadă cu La

https://biblioteca-digitala.ro

Rochefoucauld şi Clemanceau, se face critică mai mult în ordinea morală: vanitatea, prostia. În a treia perioadă se caracterizează prin reducerea la absurd a acţiunilor unui om politic.

Ironia. În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond uşor, banal. Ironia a avut o istorie glorioasă. Începuturile ei sunt depărtate.

- Socrate, în discuţiile sale cu tineretul reuşea să strălucească întrebuinţând ironia, din care cauză a fost acuzat că perverteşte tineretul. La Socrate, ironia avea două semnificaţii - după cum reiese din scrisorile lui Platon -: o apărare faţă de cei care nu respectăm delicateţea interioară a sufletului său, şi în al doilea rând avea un rol pedagogic, făcând mai uşor accesibile unele chestiuni, discipolilor săi.
- A doua epocă a ironiei este în vremea *romantismului german.* Esteticieni ca Schlegel şi Jean Paul Richter vorbesc despre ironie, care este socotită drept o concepţie despre viaţă, întrucât ironia socoteşte că toate lucrurile sunt trecătoare şi că nu trebuie să le legăm adânc de nimic.
- A treia epocă se caracterizează prin combaterea ironiei de către teologi, care o considerau drept un fenomen de batjocură, de meschinărie, care nu ia nimic în serios.

• Caracterele principale ale ironiei sunt: o conştiinţă ascuţită, o lipsă de gravitate faţă de lume şi viaţă, o răsturnare a valorilor şi o atitudine ,,per contrario".

• Ironia nu adânceşte lucrurile, rămâne o atitudine superficială, între cea diletantă şi cea amaroristă, neepuizând conţinuturile. În ironie intră o doză de cinism şi de indiferenţă sentimentală. Ironicul socotind că lucrurile sunt trecătoare, nepunând bază pe esenţa lor va reuşi ca în viaţă să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăieşte după o lege de economie, nu se iroseşte şi nu se fixează.

• Ironia mai presupune o simulaţie, expresia fiind alta decât fondul, efectul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conştiinţă prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental şi sceptic.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint
The Aesthetic Gaze (VII)

Chapter VII of the essay entitled *The Aesthetic Gaze* is dedicated to the comic spirit. The author's presentation is followed by an ample note that summarises the comments of several well-known philosophers of the twentieth and twenty-first centuries: Vasile Morar, Nicolai Hartmann, and Mihai Ralea.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro